Zeitschrift der Internationalen Musikgesells...

International Musical Society

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Achter Jahrgang 1906—1907

Herausgegeben von

Alfred Heuß

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
367237
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1[illegible] L

Digitized by Google

INHALT.

Seite

Abert, Hermann (Halle a/S.).
Ein neuer musikalischer Papyrusfund 79
Anonym.
Orlando Gibbons, the "English Palestrina". 413
What was the "Golden Tree?" 474
The voice and Glass-Breaking 476
Arkwright, G. E. P. (Newsbury).
"Master Alfonso" and Queen Elizabeth 271
Arnheim, Amalie (Berlin).
Ein kleiner Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels »Der Teufel ist los« 220
Bienenfeld, Elsa (Wien).
Über ein bestimmtes Problem der Programmusik (Darstellung von Schlachten) 163
Blümml, E. K. u. **Zoder**, R. (Wien).
Joseph Lanner's Fortleben im Volkslied 6
Casson, Thomas (London).
Certain new devices in Organ-development 12
Commission internationale pour l'étude de la musique de luth 460
Einstein, Alfred (München).
Die Briefe der Königin Sophie Charlotte und der Kürfürstin Sophie an Agostino Steffani 85
Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Händel's 277
Gerold, Theodor (Frankfurt a/M.).
Julius Stockhausen. 41
Heuß, Alfred (Leipzig).
Das Volksliederbuch für Männerchor 303
Das dritte deutsche Bachfest in Eisenach 403
Das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Dresden 477
Istel, Edgar (München).
Berlioz-Strauß' Instrumentationslehre 49
Koczirz, Adolf (Wien).
Sang und Klang aus alter Zeit 228
Leichtentritt, Hugo (Berlin).
Das Händelfest in Berlin. 93
Aufführungen älterer Musik in Berlin 355
Maclean, Charles (London).
Eine Genossenschaft englischer Musiklehrer 43
Holbrooke's "The Bells" 90
Music and Morals 461
McNaught, W. G. (London).
A Welsh Eisteddfod 83
Newmarch, Rosa (London).
Bantock's "Omar Khayyam" 53
Prendergast, Arthur H. D. (London).
Masque of the "Golden Tree" 175
Prout, Ebenezer (London).
Analytical Notes on Bach's Church Cantatas 311
Quittard, Henry (Paris).
Deux Fêtes musicales au XV^e^ et XVI^e^ siècles 464

Digitized by Google

Riemann, Hugo (Leipzig).
Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse. Eine Choralstudie 345
Rychnovsky, Ernst (Prag).
Die Prager Musikausstellung 129
Scheibler, Ludwig (Bonn).
Das achte Kammermusikfest in Bonn 361
Schering, A. (Leipzig).
Zweiter Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft vom 25.—27. Sept. 1906 in Basel. Gesamtbericht 1
Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung 263 316
Joseph Joachim 457
Schiedermair, Ludwig (Marburg).
Über Beethoven's »Leonore« 115
Schneider, Max (Berlin).
Zu Biber's Violinsonaten 471
Spiro, Friedrich (Rom).
Das Mozartfest in Salzburg. 17
Musik in Rom. 184
Staiger, Robert (Berlin).
Das Singebuch des Adam Puschmann, nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs 223
Teneo, Martial (Paris).
Le Chevalier de Malte ou la Reine de Chypre 352
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.
Neue Preisaufgaben 219
Vivell, P. Coelestin O. S. B. (Seckau b. Knittelfeld).
Ein notiertes Lied aus dem VI. Jahrhundert? 126
Webb, F. Gilbert (London).
Beauty and Ugliness in Music 23
Williams, C. F. Abdy (Milford-on-Sea).
Some Italian Organs. 387
Wolf, Johannes (Berlin).
Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. 180
Zur Isaac-Forschung 360
Wustmann, Gustav (Leipzig).
Zur Entstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift für Musik . . . 396

Aufführungen älterer Musikwerke S. 58, 189, 232, 364, 418.
Berichtigungen S. 231, 297, 511.
Besprechung von Musikalien S. 108, 154, 209, 253, 377, 445.
Buchhändler-Kataloge S. 40, 77, 112, 158, 214, 381, 453.
Kritische Bücherschau S. 27, 69, 103, 144, 198, 242, 286, 335, 372, 432, 488.
Mitteilungen der IMG. S. 40, 77, 112, 159, 214, 260, 300, 343, 382, 454, 508.
Musikberichte S. 56, 133, 187, 231, 278, 322, 416, 483.
Notizen S. 25, 65, 99, 140, 196, 237, 280, 328, 371, 427, 485.
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 24, 327, 371.
Vorlesungen über Musik S. 25, 65, 99, 140, 196, 237, 279, 328, 371, 485.
Zeitschriftenschau S. 36, 73, 109, 155, 211, 257, 293, 338, 378, 449, 502.

Digitized by Google

English Sheet.

October. 1906

English Matter in September and October Journals.

Animals, effect of music on, 26, 27
Bach's humour, 495
Beauty and ugliness in music, 23
Casson's organ improvements, 12
Crwth to violin, from, 507
Dickens as type of originality, 30
Egoistic style in criticism, 29
Ely's voice-production, 514
English violoncello school, 509, 511
Fiddle and violin same word, 507
Goldberg variations, 495
Grandi, vocal works by, 528
Lyre to violin, from, 507
Magnetic direction, sense of, 27
Manual-grouping on organs, 16
Monochord to violin, from, 507
Music only man-made, 27
Organ improvements by Casson, 12
Originality the ultimate essence, 30
Phoebus and Pan, 496
Senses, man's various, 27
Snake-charmers, 26
Violoncello history, 506
Wagner's scoring for voice, 29

English Books reviewed in Ditto.

Aitken's Five windows of the soul 27; Baughan's collected press writings 29: Chesterton's Dickens 30.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 1.) *Proceedings at the Basle Congress.* Antecedent constitutional situation may first be brought to record.

International Musical Society founded 1st October 1899. First English meeting 24th November 1899. Original Rules (Statuten and Entwurf einer Geschäftsordnung) then circulated, and taken as established by consent, but not printed in Journal. The essential four-concurrent-language basis (German, French, English, Italian) was announced by circular, and since always observed; but by oversight apparently not yet incorporated in any rules. The personnel of National Sections, Local Branches, and various officers, printed on wrapper of Journal, but not in Journal itself. The "Central Office" consisted of a Chairman (Prof. Oskar Fleischer, Berlin), a Treasurer (Messrs. Breitkopf and Härtel, Leipzig), a Secretary (Dr. Joh. Wolf, Berlin), two Assessors, and various Corresponding Members in different countries. The Central Office was responsible for all editing (Statuten, para 4). The Governing Body (Präsidium) was a council made up of the Heads of the "National Sections", together with the Chairman and Treasurer of the Central Office (Geschäftsordnung, para 6). No flaw can be traced in this organization, but as a matter of fact the Chairman of the Central Office was held to have been remiss in not consulting those authorities, especially in Germany, which he had himself called into being. Matters came to a head when the Congress planned (Z. IV, 599, July 1903, and 709, August 1903) to be held in Berlin along with the inauguration of the Berlin Wagner Memorial Statue, was at the last moment (Z. IV, 752, September 1903) abandoned.

On 6th December 1903 a General Meeting took place at the Deutsches Buchgewerbhaus, Leipzig, of members interested in the working of the Society, and representing Local Branches (Ortsgruppen) comprised in Austria, Germany and Switzerland. Local Branches thus represented by their official heads, or by proxies for the same, or by independent members, were Basle, Berlin, Berne, Breslau, Darmstadt, Frankfort, Geneva, Hamburg, Leipzig,

Digitized by Google

Lubeck, and Vienna. For the then Central Office the Chairman of the same, and the Treasurer. Total numbers present, 20. The object of the meeting was to bring about a more representative constitution or practice. Elected to the Chair, Prof. Adler of Vienna; who appointed as Secretary of the Meeting Dr. Arnold Schering of Leipzig (then editor "Neue Zeitschrift für Musik"). The meeting passed provisionally a set of new Rules (Satzungen). Adhesion to these was subsequently officially announced in writing by the Heads of National Sections (Landessektionen) of Austria, Baden, Bavaria, France, Great Britain and Ireland (30th Dec. 1903), Holland, North Germany, Saxony, Spain, and Switzerland. Such being the numerical majority of National Sections, as well as the effective bulk of the Society, and none of the remaining nine Sections having tendered any objection, the new Rules were declared to be in force and to supersede the Statutes of 1899. Under the new Rules the Governing Body (Präsidium), which is the aggregate of the Heads of the different National Sections (a Committee ranking by its representative), is provided with a President, a Treasurer, and a Secretary, becoming thus an actually operative institution; while one of the Rules provides for the President conducting emergent business for the whole Body. Under the same, officers of the Society (Inhaber von Vereinsämtern) enjoy a tenure not exceeding 2 years in any case, but they can be re-elected. The Central Office of the Statutes of 1899 ceased to exist; and in lieu of that the Governing Body appoint an Editorial Committee of 3 persons, who in turn appoint one or more editors.

The official Report (Protokoll) of the proceedings of 6th December 1903 is at Z. V. 202, March 1904. The new Rules so brought into force, at Z. V, 199, ditto. The appointments then made, at Z. V, 198, 199 ditto; — for Governing Body officers, Kretzschmar, Breitkopf and Härtel, Seiffert; for Editorial Committee, Kretzschmar, Sandberger, Stumpf.

Preceding the Leipzig Bach Festival of the New Bach Society (for which Society see Musical News, 6th April 1901, pp. 325 et seq.), the first actual Congress took place at Leipzig, 30th Sept. and 1st Oct. 1904. On first day Rules were further confirmed after slight modifications; see the same at Z. VI, 16—19. October 1904. The English "National Section", by virtue of large numbers and representing the United Kingdom, was given the right thence forward that its vote counted as 3 votes on a division. Delegates from America, Austria, Denmark, England, France, Holland, Italy and Switzerland explained the operations in their several countries. Some abstract papers read. Prof. Kretzschmar gave in an address of excellent advice as to the working of Local Branches, of which the Journal should be the organ; see in full at Z. VI, 7, Oct. 1904, and 97, Dec. 1904. Bye-laws for the Governing Body were published Z. VI, 57, Nov. 1904. The Local Branches in German provinces named at Z. VI, 95, Dec. 1904, now definitely grouped themselves under a "North German Section", with a set of Sectional Rules here published, and under a Committee of 5 (Kretzschmar, Friedländer, Seiffert, Stumpf, Liliencron); a feature being that they provide for practical combination with other Societies.

Prof. Fleischer filed a suit in the German courts against the Treasurers, the President, and one of the editors, seeking a declaration that the Rules of 6th December 1903 were invalid, and an injunction against the continuance of the publications. By decree of 27th Oct. 1904, plaintifl was non-suited and condemned in costs.

At the present Second Congress, Basle, 24—27 September 1906; — in Governing Body, same President, Treasurer, and Secretary elected for another

Digitized by Google

2 years; choice of locality of next Congress left to them, Amsterdam and Munich being named, and Paris inviting for next but one; in Editorial Committee, Adler for Kretzschmar.

In Governing Body Meeting, and also in Section IX Departmental Meeting, the Treasurer Paris Branch presented a radical proposal. The essence of the International Society's publications (see above) is the four-concurrent-language basis, each nationality contributing in its own language. The practical difficulty however is that the number of those who read a foreign tongue or tongues is limited. A system of universal translation would solve the problem, but as involving unlimited expense is impracticable. The Paris proposal is as follows. Magazine and Journal are now about 1300 pages Royal 8vo yearly. All the French matter therein, whether separate articles or parts of composite sections, to be thrown out. France itself to publish, with a French publisher, 1200 pages yearly of an 8vo "Bulletin" containing exclusively French matter, — the nature not described. Copy of this to be sent out and supplied to every member of the I.M.S., who would receive it in addition to the I.M.S. publications. But France also to sell the "Bulletin" to a second public for 12 francs (9/6) yearly, and herein to look for three-fourths of its income. The central office (now receiving £ 80 yearly from French members) to pay £ 240 yearly towards this venture, and in return for the copies of Bulletin received by I.M.S. members. — Every plan for solving the language difficulty is worthy of attention, but the immediate answers have been: — the central office cannot afford to pay the sum mentioned; if given the option of taking the French "Bulletin" alone at 12 francs, instead of the same with the foreign I.M.S. matter at 25 francs, the existing body of French I.M.S. members (80) is much more likely to contract seriously in numbers than to increase; the central office is asked in the case of one most important language to abandon its own scheme of the last 7 years in favour of an affiliated publication over which it will have no control, and of which no details are yet given. — On these grounds, no conclusion was arrived at.

If (argumenti gratiâ) France acted as above, and English-speaking countries followed suit, there would remain nothing whatever international in the I.M.S. publications proper, and the situation would resolve itself into a federation of 3 quite distinct publications, connected only by an added title, and some financial arrangements. Little more in fact than a limited Circulating Library. It is doubtful if the undertaking could exist at all on such terms; it would certainly not wield that power (gained by union) about which the President has wisely of late spoken so much.

In England the language difficulty has been dealt with as follows: — the composite 4-language scheme has been loyally accepted as a necessity, whatever its drawbacks; space in reading-matter has been claimed for English language in proportion to number of existing English-speaking members; a small "English Sheet" has been obtained, devoted to an English summary of the most important points in the foreign matter, and also on a small scale to purely local requirements, the same being paged, bound, and indexed as part of the Journal.

In General Business Meeting, Dr. O. G. Sonneck (Washington) announced consolidation of American Section, with local additional subscription of 1 dollar (4 shillings).

In same, Dr. Maclean (London) urged necessity of linking the old with the new, and keeping in view the modern aspect, as repeatedly specified in Society's own official declarations (e.g. Fleischer introductory paper at Z. I, 7, 8,

Digitized by Google

November 1899; Treasurer's circular of May 1901; Satzung II, 2, of new Rules; English Committee's Resolution of 21st Jan. 1904; etc.).

Nearly all the papers entered in programme were read. All those read before General Meetings will be published; of those read in Departmental Meetings, a selection. For special Resolutions passed, see p. 3.

The hospitality of the Basle Reception Committee, and Basle residents, was marked.

(Page 6.) Roughly speaking, *the "round dances" of our ball-room* (defining these as where the couple circle in one complete revolution to 2 bars of music, while progressing forwards) came from the Austrian empire; the polka from Bohemia, and the galop and waltz from "Upper Austria". The waltz was founded 100 years ago on the ancient "Landel" of south-western or alpine Austria proper, i.e. the mountainous land beyond the Enns river forming part of Styria, Salzburg, and the Tyrol. "Ländler" (sing.) is an equivalent word, the masculine termination supposing the apposition of "Tanz", as in all German-described dances; cf. Hopser "the hopper" (galop), or Dreher "the turner" (waltz). Ländler however is also the plural as well as the singular. In this 3/4 dance (slow whirling while gaining ground forward), the step was left, right, left for 1st bar of 3 crotchets, and right, left, right for 2nd bar of 3 crotchets, — an alternate foot to each separate crotchet, and each foot equally pivoting on its ball (unlike the polka or galop, where the hop or pivoting comes abruptly at the end of each bar); and progress was made by separating the successive feet. Two bars made of course one exact revolution. The French dancing-masters called this "l'Autrichienne", and their subsequent "Tyrolienne" was much the same thing. — The Viennese Josef Lanner (1801—1843), — from whom could be said to be descended the art-form of all our ball-room dance-music, till this was invaded by recent American "barn-dances" and "cake-walks", — established his reputation by an art-development of the Landel. Authors show how Anton Schosser (1801—1849) set words to a certain Landel of Lanner's (called by him Styrian dance), and how it thereafter with changes became a regular Volkslied. They do not however mention that the rhythm is four 9.4's followed by four 6.4's; it being this attractive abnormality no doubt which has caused the prevalence.

SOLESMES EDITIONS.

"PALÉOGRAPHIE MUSICALE,"

2nd Series.

Along with the first series comprised in nine volumes, we have commenced a second, which will equally include the publication of the principal manuscripts of plain-song. The method of reproduction and the size is the same as for the 1st series. But this second series, with but few exceptions, is purely documentary or monumental. A short preface precedes each manuscript, with one or more tables to simplify reference.

Unlike the 1st series, each manuscript is published in its entirety at a single time, and at indeterminate dates. The price of each volume varies according to its importance.

We have inaugurated this second series with one of the most precious liturgic and neumatic of Saint-Gall: —

THE ANTIPHONARY OF THE B. HARTKER (Xth Century).

Nos. 390—391 of the Library of Saint-Gall.

Price: £4 0 0 Net.

One large volume in royal 4to. 458 pages of phototype facsimiles of the size of the original, preceded by title-pages, prefaces and very complete alphabetical tables.

This very complete monastic Antiphonary contains more than 2200 anthems and more than 800 responses. It also comprises, scattered here and there, a true *Tonale*, which we have rearranged in its proper order. Its Sangallian neumatic notation is very beautiful and very clear, and is accompanied by Romanian letters and signs.

SOLE AGENTS FOR GREAT BRITAIN AND IRELAND:

+ + I.M.G.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Achter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zweiter Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft

vom 25. bis 27. Sept. 1906 in Basel.

Gesamtbericht.

Die Verhandlungen begannen Dienstag, den 25. Sept. mit einer Sitzung des Gesamtpräsidiums im Saale des Basler Konservatoriums.

Nach Aufnahme und Verlesung der Präsenzliste begrüßt der Vorsitzende, Hr. Prof. Dr. H. Kretzschmar (Berlin), die Anwesenden und formuliert den Zweck der Versammlung dahin, die Tagesordnung der Generalversammlung (Neuwahl des Vorstandes, Wahl des nächsten Kongreßortes, Beschlußfassung über Drucklegung der gehaltenen Vorträge) vorzubereiten. Er spricht den Herren Redakteuren der Sammelbände und der Zeitschrift für ihre bisherige Tätigkeit Dank aus und ersucht sodann die erschienenen Sektionsleiter um Unterbreitung von Vorschlägen bezügl. der drei Punkte der Tagesordnung.

Als Bevollmächtigter der Sektion Paris teilt Herr Dr. J. Ecorcheville (Paris) eine Anregung seiner Ortsgruppe mit, nach der es zur weiteren günstigen Ausbreitung und Fundierung der Gesellschaft in Frankreich als zweckmäßig angesehen wird, den französischen Text beider Vereinspublikationen (Sammelbände und Zeitschrift) in Form einer gesonderten Monatsschrift in Paris auf Kosten der dortigen Ortsgruppe erscheinen zu lassen. Nach kurzer Debatte, in der Herr Dr. O. v. Hase (Leipzig), der Vorsitzende und Dr. Ch. Maclean (London) das Wort ergreifen, wird beschlossen, die Frage der Generalversammlung vorzulegen.

Herr Prof. Dr. Stumpf (Berlin) ersucht um nähere Mitteilungen über die in Bildung begriffene russische und über die ostindische Ortsgruppe. Sein Antrag wird zur späteren Beachtung und Erledigung zurückgestellt. Nachdem Herr Dr. J. Wolf (Berlin) über den Stand der von ihm mit-

Digitized by Google

vertretenen Sektion Italien berichtet, geht der Vorsitzende zu Punkt 1 der Tagesordnung über und schlägt vor, zwei Stellen des Präsidiums an das Ausland abzugeben. Nach Rücksprache mit den anwesenden Vertretern des Auslands wird es jedoch einstimmig als zweckmäßig befunden, den jetzigen Status des Präsidiums zu belassen. — Die Ernennung eines Vizepräsidenten im Ausland, die Herr O. Sonneck (Washington) vorschlägt, wird zurzeit weder als dringlich noch als notwendig erkannt.

Zu Punkt 2 der Tagesordnung wird beschlossen, die Wahl des nächsten Kongreßortes (Amsterdam, München) der Generalversammlung zu unterbreiten. Die Sektion Paris lädt die Gesellschaft zum Kongreß für das Jahr 1910 ein.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung wird die Resolution angenommen, die kritischen Referate der Hauptversammlung sämtlich, die Vorträge in den Sektionssitzungen nach Ermessen und Auswahl der betreffenden Sektionsleiter dem Druck zu übergeben.

Nachdem der Schatzmeister, Herr Dr. O. v. Hase, den Rechnungsabschluß für das 6. und 7. Vereinsjahr verlesen und dieser genehmigt worden ist, wird die Sitzung geschlossen.

I. Hauptversammlung am 25. Sept. im Saale des Konservatoriums.

Herr Nationalrat Prof. Dr. Speiser (Basel) begrüßt die Versammlung im Namen des Basler Ortskomitees und gibt der Freude Ausdruck, eine so stattliche Anzahl von Vertretern der Musikwissenschaft zu gemeinsamer Arbeit in Basel vereinigt zu sehen. Der Vorsitzende, Herr Prof. Dr. Kretzschmar, dankt dem Vorredner und dem hohen Regierungsrate der Stadt, worauf zur Wahl eines Komitees zur Leitung der Kongreßverhandlungen geschritten wird. Durch Zuruf werden Prof. Dr. Speiser für Deutschland, Dr. Ch. Maclean für England, Dr. J. Ecorcheville für Frankreich gewählt.

Es folgen die kritischen Referate der Herren Dr. H. Springer-Berlin (Über den Stand der Musikbibliographie), Dr. E. M. v. Hornbostel-Berlin (Über den Stand der vergleichenden Musikforschung), Dr. Joh. Wolf-Berlin (Über den Stand der Notationskunde), Prof. Dr. Graf-Marburg (Über den Stand der antiken Musikforschung; an Stelle des abwesenden Verfassers von Herrn Dr. H. Leichtentritt verlesen), Prof. Dr. P. Wagner-Freiburg (Über den Stand der mittelalterlichen Musikforschung). An den Vortrag des Herrn v. Hornbostel schließt sich die Verlesung eines Antrags von G. Knosp (Paris), betreffend die Gründung einer »Section exotique de la IMG.«, der zur Beratung der dritten Sektion überwiesen wird.

Digitized by Google

II. Hauptversammlung am 26. Sept.

Nach Eröffnung der Versammlung durch Herrn Ecorcheville (Paris) spricht Th. Gerold (Frankfurt a. M.) einige Worte zum Gedächtnis des verstorbenen Jul. Stockhausen, dessen Andenken die Anwesenden durch Erheben von den Sitzen ehren.

Die kritischen Referate dieses Tages übernehmen die Herren Dr. K. Nef-Basel (Zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik), Dr. M. Seiffert-Berlin (Zur Forschung über die ältere Klavier- und Orgelmusik; an Stelle des abwesenden Verfassers von Herrn Dr. J. Wolf verlesen), Dr. E. Buhle (Über den gegenwärtigen Stand der Instrumentenkunde), Dr. L. Schiedermair-Marburg (Über den Stand der Operngeschichte), J. Ecorcheville (Über die Operngeschichte in Frankreich). Den Abschluß bildet ein Vortrag des Herrn Prof. M. Lussy-Montreux (La liberté dans l'interprétation musicale).

Generalversammlung am 27. Sept.

Nach Eröffnung der Versammlung durch den Vorsitzenden spricht Herr Dr. Ch. Maclean (London) über: »Musikalische Institutionen in Großbritannien und Irland«; darauf folgen die Referate der einzelnen Sektionsleiter über die Ergebnisse der Sektionssitzungen. Zur Aufnahme in den Kongreßbericht werden folgende Resolutionen durch Abstimmung angenommen:

Sektion I. Die Sektion für Bibliographie und Bibliothekswesen bittet nach einstimmig angenommener Resolution die Generalversammlung im besonderen Hinblick auf das Bedürfnis einer Vervollständigung und Verbesserung des Eitner'schen Quellenlexikons, einen ständigen Arbeitsausschuß einzusetzen, der die Aufgabe hat, bibliographische Arbeiten mit dem Endziele einer umfassenden Verzeichnung der älteren Musikliteratur vorzubereiten.

Sektion II. Die Internationale Musikgesellschaft erklärt es als ein dringendes Bedürfnis der Musikwissenschaft, die Quellenschriften der mittelalterlichen Musik in einer neuen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Art zu publizieren. (Unterzeichnet von G. Adler, P. Wagner, J. Wolf.)

Sektion III. Die Bildung einer section exotique der IMG. erachtet die Sektion für nicht ratsam. Eine Begründung der Ablehnung des Antrags G. Knosp behält sich die Sektionsleitung vor.

Auf den Bericht des Vorsitzenden der Sektion IX, Dr. Ch. Maclean (London), wird eine Resolution, den Vorschlag des Herrn Dr. J. Ecorcheville (Paris) sowie weitere Organisationsfragen betreffend, nicht gefaßt.

Die drei Punkte der Tagesordnung finden sodann ihre Erledigung wie folgt. 1. Der bisherige Vorsitzende, Herr Prf. Dr. H. Kretzschmar wird einstimmig

wiedergewählt. Durch Akklamation werden ebenso Herr Dr. M. Seiffert als Schriftführer, Herr Dr. O. v. Hase als Schatzmeister wiedergewählt. 2. Bezüglich Feststellung des nächsten Kongreßortes faßt die Versammlung keine Resolution, sondern stellt die Wahl dem Vorstand anheim. 3. Der Antrag, die kritischen Referate sämtlich, die Sektionsvorträge nach Auswahl durch die betreffenden Sektionsleiter zum Drucke zu bringen, wird angenommen.

An Stelle des um seine Enthebung aus der Redaktionskommission ersuchenden Prof. Dr. H. Kretzschmar wird Prof. Dr. G. Adler (Wien) in diese gewählt und damit die Sitzung geschlossen.

Über die in den Sektionssitzungen geleistete wissenschaftliche Arbeit zu referieren, ist schon deshalb unmöglich, weil mehrere Sektionen gleichzeitig tagten. Da jedoch die wichtigsten Beiträge, soweit sie nicht schon vorher zur Drucklegung bestimmt waren, im Druck erscheinen, wird sich das Bild des Geleisteten wenigstens in den Hauptzügen feststellen lassen. Die oft ungemein fruchtbaren und tiefdringenden Diskussionen freilich, die sich an die einzelnen Vorträge knüpften und in denen im Grunde der Hauptwert der persönlichen Zusammenkunft besteht, sind für den Leser nicht reproduzierbar, sondern einzig Geistesbesitz der Teilnehmenden geworden.

Die Beteiligung war sehr rege. Bei der Vielseitigkeit der Themen, bei der Verschiedenheit der Persönlichkeiten und Ansichten konnte es nicht ausbleiben, daß ein anregender und gegenseitig befruchtender Austausch der Meinungen zu stande kam. Mit Genugtuung war zu konstatieren, daß überall, im Inland wie im Ausland, die musikwissenschaftliche Forschung in stetem Aufblühen begriffen ist und in den Händen ausgezeichneter Vertreter dem weiteren Ausbau entgegengeführt wird. Nicht nur, daß schwebende Fragen der Beantwortung, Wünsche und Bedürfnisse der Erfüllung näher gebracht wurden, auch eine Anzahl neuer Aufgaben sind gestellt und der Forschung zur Lösung vorgelegt worden, wobei sich wiederum die einigende Kraft mündlichen Gedankenaustausches als wertvoll geltend machte.

Der intensiven Gelehrtenarbeit der Basler Kongreßtage fehlte aber auch das erfreuende, erhebende Gegenstück nicht: die Umsetzung des auf dem Wege der Forschung Gewonnenen in die klingende Praxis. Zwei Konzerte mit vorwiegend vor 1750 entstandener Musik versammelte die Teilnehmer einmal im ehrwürdigen Münster, einmal im Musiksaal der Stadthalle. Zum Kirchenkonzert am 25. Sept. stellte die Allg. Musikgesellschaft und der Basler Gesangverein Orchester und Chor, beide unter Leitung Kapellmeisters Hermann Suter, während Frl. Else Rosenmund (Sopran), Frl. Maria Philippi (Alt), Herr Adolf Hamm (Orgel) sich so-

listisch betätigten. Zum Vortrag kamen an Orchesterstücken: G. Gabrieli's Sonata pian e forte und Paduana von J. H. Schein für vier Krummhörner, an Chorwerken: H. Schütz, Saul, Saul, was verfolgst du mich, Josquin de Près, Motette: Ave Maria, Chorlieder von Goudimel, Mareschall, schwed. Anonymus, Purcell: Anthem, Sweelinck: Hodie Christus natus est; an Solostücken für Orgel: Fantasie E-Moll von Froberger, Tokkata in G-Dur von Frescobaldi, Tokkata in F von Pachelbel, zwei Orgelchoräle von Scheidt und Walter, Passacaglia von Buxtehude, für Gesang: Arie aus S. Giov. Battista von Stradella und Lieder von J. W. Franck (Alt) und die Solokantate »Ach Herr, laß deine lieben Engelein« (Sopran). — Das weltliche Konzert verzeichnete deutsche Suitensätze von Melch. Franck, Peurl und Rosenmüller, französische Orchesterstücke von Leclair (Ouvertüre zu Scylla und Glaucus), Lalande, Rameau (unter Leitung des Kapellmeisters F. de Lacerda von der Schola cantorum in Paris), Ballettmusik aus Pyramus und Thisbe von J. A. Hasse und ein Klavierkonzert (D-Moll 1748) von Ph. E. Bach (Herr F. Schlageter); weiterhin Stücke für Clavecin von A. Francisque, Bésard, gespielt von Mad. Landowska, Lieder und Madrigale a cappella von Senfl, Marensio, Bachrogge, Sweelinck, Dowland und Morley (Berliner Vokalquartett: Damen Grumbacher-de Jong, J. Culp, Herren P. Reimers, A. v. Eweyk), italienische Sologesänge von Cavalli, Carissimi, B. Marini (Frl. Rosenmund) und vier Lieder von Ad. Krieger (Herr v. Eweyk). Beide Aufführungen boten genug des Schönen und Gelungenen. Dazu kam eine Privatsoiree in dem gastfreien Hause La Roche-Burckhardt, in der den Teilnehmern durch die Damen Mad. Landowska Stücke von Couperin, Francisque, Chambonnière, Pasquini, Daquin (auf dem Clavecin gespielt), Frl. M. Philippi spanische Lautenlieder, Lieder von H. Albert und Zumsteeg, durch Herrn Buddenhagen ein Flötenkonzert Friedrich's des Großen, und unter Mitwirkung der Herren Kötscher und Braun ein Trio von Rameau, — also eine Reihe auserlesener Kammermusikwerke in trefflichster Weise vorgeführt wurden.

Eine wertvolle Gabe wurde den Kongreßbesuchern vom Basler Organisationskomitee in Gestalt einer Festschrift überreicht, enthaltend wissenschaftliche Abhandlungen aus der Feder von M. Lussy (De la culture du sentiment musicale), Dr. A. Thürlings (Innsbruck ich muß dich lassen [Heinrich Isaac und Cosmas Adler]), Dr. Georg Walter (Verzeichnis von Werken der Mannheimer Symphoniker im Besitze der Universitätsbibliothek in Basel und der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich), Dr. E. Bernoulli (Proben vokaler Kleinkunst aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert), Dr. Karl Nef (Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel). Es heißt wohl im Namen sämtlicher Teilnehmer des Kongresses sprechen, wenn wir nicht nur hierfür, sondern

Digitized by Google

für die gastliche, freigebige Aufnahme durch die Stadt Basel überhaupt allen denen, die sich um das Zustandekommen und den ungestörten Verlauf des Kongresses verdient gemacht — vor allem dem Lokalkomitee selbst — auch an dieser Stelle noch einmal herzlichen Dank aussprechen. Mit ihrer Hilfe ist es gelungen, den zweiten größeren Schritt, den die IMG. zwecks festeren Zusammenschlusses zu gemeinsamer Arbeit in die Öffentlichkeit getan, aufs erfreulichste durchzuführen und damit nicht nur der Gesellschaft, sondern der Musikwissenschaft selbst zu gesteigertem Ansehen zu verhelfen. **A. Schering.**

Zur Notiz. Die Besprechung von V. Lederer's »Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« durch Fr. Ludwig in der Zeitschr. VII, 10 rief bald nach ihrem Erscheinen eine Erwiderung von seiten Herrn Dr. Lederer's hervor, deren Veröffentlichung sich verschiedener Umstände wegen verzögerte. Da die Replick Dr. Lederer's sowie die Duplik Dr. Ludwigs für die Zeitschrift zu umfangreich sind, erscheinen sie in den nächsten Sammelbänden. Die Redaktion.

Josef Lanner's Fortleben im Volkslied.

Josef Lanner (1801—1843), einer der beliebtesten Wiener Komponisten, schuf eine große Anzahl Walzer und Tänze, von denen sein Schwanengesang, der »Schönbrunner Walzer«, heute noch seine Wirkung auf tanzlustige Beine ausübt. Sein 165. Werk waren »Steyrische Tänze für das Pianoforte« (Wien bei Pietro Mechetti), aus denen besonders folgender Tanz (a. a. O. S. 3) für uns in Betracht kommt:



Digitized by Google



Dieser Melodie unterlegte A. Schosser (1801—1849), der bekannte oberösterreichische Dialektdichter, von dessen Liedern heute noch viele im Volke gesungen werden, 1844 sein Gedicht »s' Gámsjágern« (s. dessen Naturbilder aus dem Leben der Gebirgsbewohner in den Grenzalpen zwischen Steyermark und dem Traunkreise. Linz 1849, S. 53 Anm.). Alexander Julius Schindler hat dann in dem Buche: Anton Schosser's Nachgelassene Gedichte in der Volksmundart des Traunkreises. Steyr 1850. Beilage S. XXI. f. diese Melodie, teilweise abweichend von Lanner (s. unten A), mitgeteilt. In der Neuausgabe der Gedichte Schosser's (Aus dá Hoamát. Bilder aus dem Natur- und Volksleben der oberösterreichischen Alpen. Herausg. von H. Zötl, A. Matosch und H. Commenda. Linz 1889) haben die Bearbeiter des musikalischen Teils, F. Reiter und L. Zöhrer, auf S. 32 f. eine Lanner gegenüber berichtigte und doch teilweise wieder abweichende Melodie gegeben (s. unten B). Das Schosser'sche Gedicht wird heute noch im ganzen Ennstale (Steiermark) mit der unter D wiedergegebenen Melodie, welche 1903 aufgezeichnet wurde, gesungen; diese ist aus der Unterstimme Lanner's hervorgegangen.

Aus Niederösterreich (Getzersdorf, Bh. St. Pölten, Gb. Herzogenburg) liegt die Lanner'sche Tanzweise in einem Ländler (s. unten C) vor, der aus 1875 stammt, und dem geschriebenen Landlerbuche des Johann Kummer entnommen ist. Dieser Ländler ging aus der Lanner'schen Oberstimme hervor, wohingegen die Melodie (E) des ebenfalls aus Getzersdorf stammenden, Jänner 1906 aufgezeichneten Liedes »Schwårz wia dö Kersch'n« im Jodler der Lanner'schen Oberstimme, sonst aber teils der Lanner'schen Ober-, teils der Unterstimme folgt. Den Text dieses Liedes teilen wir zunächst mit:

1. Schwårz wia dö Kerschn, ös derft's ma's glaubn,
 Sand jå mein's Dirnderl ihre liab'n Augn;
 D'Zähnd sand jå weiß wia Elfenbein,
 'S Herz is so hårt âls wia Stein.
 Jodler.
2. Drum sand a dö Buama âll' neidi mir
 Und i kånn, meina Seel', nix dafür,
 Daß's ihre Äugerln so kirzngråd
 Just auf mi hergworfa hât.
 Jodler.

Digitized by Google

3. Und wânn da Mâñscheiñ âm Himml steht
Und jeda Bua zu sein Dirnderl geht,
Schleich' i mi a zu ihr'n Fensterl hin,
Pfeif ihr, — auf an Wusch bin i drinn.
Jodler.

4. Bua, willst a Maderl hâb'n, muaßt fensterln gehñ,
Sunst muaßt du ewi alloañ dâstehñ,
Traust da ban Fensterl nit einiz'steig'n,
Zoagt da jed's Dirnderl dö Feig'n.
Jodler.

Einen weiteren Text dieses Liedes mit Melodie (s. unten F) fanden wir in einem geschriebenen Liederbuch des H. Reichel, nunmehr im Besitze Dr. A. M. Pachinger's in Linz. Es stammt aus St. Wolfgang in Oberösterreich, wurde 1849 zusammen geschrieben und enthält das Lied samt Melodie auf S. 96 f. Wir geben zunächst den Text wieder:

1. Schwarz wie a Kerschen, ös dürft's mir glaub'n,
Sand meinem Dirndl ihre lieb'n Aug'n,
D'Zähn' seind so weiß wie ein Elfenbein, 's Fleisch so hârt wie a Stein.
Wânn's mir in's Auge schaut, juchiz ich allmal auf,
Sie hat mi ohne z'frag'n a gleich beim Krag'n.
Drum sein die Bub'n alle neidig mir
Und i kann, meiner Seel', nix dafür,
Daß's ihre Aug'n so kerz'ngrâd
Just auf mich herg'worf'n hât.

2. Wânn halt da Mondschein am Himmel steht
Und jeder Bua zu sein Dirndl geht,
Schleich ich mich a zu ihr'n Fensterl hin, pfeif ihr — und flux bin i drinn
Wer etwan in der Still' so a weng losen will,
Der hört bald dös, bald dâs, wißt's eh schon wâs.
Drum ist dâs fensterln ön Buam sein Freud,
'S Dirndl hât's a no går nie greut,
Wer sich nöd traut in a Fensterl z'steig'n,
Dem zeigt a iad's Dirndl d'Feig'n.

3. Kurz sand d'Liebschaften auf'n Land,
Eins nimmt dâs andere bei der Hand,
Gwispelt und gredt wird ja nit viel, eins woaß, wâs andere will.
D'Hochzeit is a bald da, d'Muada sagt a glei ja,
Hat ja sie a so tân, sonst hätt's koan Mânn.
Buam, wollt's a Weib ham, mißt's fensterln gehn,
Sonst könnt's ja ewig alloan da stehn,
Wer sich nit traut in a Fensterl z'steig'n,
Dem zeigt an iads Dirndl d'Feig'n.

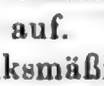
Aus dem Großherzogtum Baden ist eine Textvariante samt Melodie in D-Dur (s. unten G, wo wir die Melodie nach F-Dur transponierten) bei Bender-Pommer (Oberschefflenzer Volkslieder und volkstümliche Gesänge. [1902] S. 90 f. Nr. 76) erhalten. Pommer (a. a. O. 291 Nr. 76) wies schon darauf hin, daß die badische Melodie aus Lanner's 165. Werk hervorgegangen sei, beleuchtet jedoch das Abhängigkeitsverhältnis nicht weiter. Texte ohne Melodie kennen wir aus Kärnten (Pogatschnigg-Herrmann, Deutsche Volkslieder aus Kärnten II. [1869] 186 f. Nr. 599 = I² [1879] 17 f. Nr. 84;

F. Leon, Kärntner Lieder. [1881] S. 128) und Böhmen (M. Urban, As da Håimat. [1894] S. 20f. Nr. 13; A. Schacherl, Sagen und Volksgstanzel aus dem Böhmerwalde [1901] S. 63 : 8).

Die Änderungen, welche die Melodien im Volksmunde im Laufe der Zeit erlitten haben, sowie deren Verhältnis zur Lanner'schen Urmelodie können aus nachfolgender Untereinanderstellung der einzelnen Melodien ersehen werden. Zu bemerken ist folgendes:

Melodie A. Lanner's Hauptstimme stimmt mit dem 1. Tenor überein; die zweite Stimme des Originals ist um die Oktave nach oben versetzt und bildet die sogenannte Überstimme (2. Tenor). Die unsangbaren Lanner'schen Mordents in Takt 3, 6, 9, 14, 15, 16, 18 sind, ebenso wie der Auftakt in 12, weggelassen. Die 2. Stimme weicht in Takt 1, 4, 7, 10 und 11 vom Original ab. Die Schreibweise  beim Jodler ist dem Original  ähnlich. Die Takte 14, 15, 18 und 19 sind vom Original verschieden, indem in 14, 15, 18 statt der Sekunde (*g*) die Septime (*e*) auftritt.

Melodie B ist dem Originale sehr ähnlich, bis auf den Jodler, der, statt wie bei Lanner eine Führung hinauf () zu zeigen, die Melodie in den Taktteilen herabführt.

Melodie C weist als eine volksmäßige Überlieferung einige wesentliche Unterschiede Lanner gegenüber auf. Die chromatische Sekunde in Takt 1 und 2, 4 und 5 ist als unvolksmäßig weggelassen worden (vgl. darüber L. Riemann, das deutsche Volkslied VI. [1904] 24, Lehrsatz 9). In Takt 7 findet sich *b* an Stelle von *h*, weil der Übergang nach C vermieden wird. Der Jodler ist mit Ausnahme der abgeschliffenen Takteinteilung ( statt) dem Original sehr ähnlich; ausgenommen sind nur die Takte 14, 15, 18, wo statt der Sekunde *g* die Septime *e* als volksmäßig bevorzugtes Intervall der Älpler (Riemann a. a. O VI. [1904] 24, Lehrsatz 10) auftritt.

Melodie D ist in den Hauptzügen dem Original ähnlich, ausgenommen sind die Abschlußtakte 9, 10, 11, die gänzlich abweichen. Die chromatische Sekunde ist auch hier umgangen. Der Jodler ist vollständig verschieden, nicht einmal die Harmonie stimmt, denn Lanner hat I V, V, I I V, V, I, während D V, I V, I V, I V, I. zeigt.

Melodie E ist bis auf die Takte 9—11 mit D fast gleich. Takt 9—12 ähnelt dem Original. Auch hier wird der chromatischen Sekunde ausgewichen. Merkwürdig ist, daß Takt 1—6 die Lanner'sche Unterstimme, Takt 7 bis 12 dessen Oberstimme verwendet wird, was übrigens auch bei D 7, 8 auffällt. Der Jodler ist in den Grundzügen dem Originale gleich, nur in bezug auf Takt anders notiert. Takt 14, 15, 18 zeigen auch hier wieder die Bevorzugung der Septime.

Melodie F folgt in Takt 1—12 der Lanner'schen Oberstimme, vermeidet jedoch in Takt 1, 2, 4 und 5 die chromatische Sekunde und setzt in Takt 7 *b* an Stelle von *h*. Der Jodler ist bis auf Takt 13 vollständig abweichend.

Melodie G zeigt Verwandtschaft mit E. In Takt 1—6 folgt sie der Lanner'schen Unterstimme, in Takt 7—12 der Oberstimme, nur tritt am Schluß von 11 und in 12 eine Verschiebung um eine Oktave ein, so daß die Melodie hinaufgeführt wird. Auch hier wird die chromatische Sekunde vermieden. Der Jodler zeigt in Takt 14—16 und 18 Verwandtschaft mit

Digitized by Google

D, enthält in 13 und 17 Lanner'sche Elemente, ist aber sonst ganz verschieden und wird in 19 und 20 parallel zu 11 und 12 hinaufgeführt.

Eine Vergleichung der einzelnen Melodien ergibt, daß aus der Unterstimme Lanner's bei verschiedenem Jodler D hervorging. Eine Mischung von Unter- (in Takt 1—6) und Oberstimme (Takt 7—12) zeigen E (Jodler in den Grundzügen dem Lanner'schen gleich) und G (Jodler vom Lanner'schen verschieden, aber mit dem Jodler von D verwandt). Aus der Oberstimme allein gingen C (Jodler dem Lanner'schen gleich) und F (Jodler vom Lanner'schen verschieden) hervor.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich: A und B kommen, was auch das Beibehalten der chromatischen Sekunde zeigt, der von gebildeten Leuten willkürlich gemachten Änderungen wegen nicht in Betracht. Es bleiben demnach nur C, D, E, F und G, die Lanner gegenüber Abweichungen zeigen: 1. In der Melodie: a) die chromatische Sekunde wird in Takt 1 und 2, 4 und 5 vermieden; b) in Takt 14, 15 und 18 wird in C, E die Septime bevorzugt; während der Schluß (19) im Gegensatze zu A und B beibehalten wird, wobei das Prinzip befolgt wird, daß die Melodieführung im einzelnen Taktteile nach aufwärts, im ganzen Takt aber nach abwärts stattfindet. — 2. im Takt: die unsangbare Einteilung des Taktes im Jodler in  wird vom Volke in  verwandelt.



Digitized by Google



Digitized by Google



Wien. **E. K. Blümml** und **R. Zoder.**

Certain new devices in Organ-development.

My life-work has been to render the English organ other than the brutal, clumsy and inane machine that it is or has been: it is to make it musical, flexible, amenable: to eliminate mechanical registering and offer facilities for that which is eclectic and intellectual, simple and facile, and to do what in me lies to exercise the base, immodest and sordid spirit of megalomania by which, in default of artistic development, the magnificent and beautiful Art of Organ-building is degraded: to use all legitimate economy, which does not consist in cheese-paring, but the reverse: vastly to simplify mechanism. The great invention of the Englishman Charles Spackman Barker has revolutionized the organ as effectively as steam-power has revolutionized locomotion. It is not merely to key-manipulation and stop-moving that the revolution extends; but also to many minor details, rendering possible many desirable things formerly attainable only in defective, complex and inaccessible form. For more than half a century the history of organ mechanism is that of the Pneumatic Lever. Notwithstanding this however, and in spite of innumerable and often beautiful and ingenious developments of details of

Digitized by Google

the pneumatic lever, we continue to build organs that in their tonal and accesorial schemes are more worthy of coaching than of steam-locomotive days. The vast resources opened up by modern discoveries in the voicing of pipes, and the countless varieties of tone obtainable by their combination, are not my present subject. But apart from this, if we have an organ of given size and a certain number of pipes, it is possible to develop its existing resources by making the pipes serve in varied capacities. Though there are those who deny this obvious truism, and say that such treatment is "illegitimate", "inartistic", or what not; yet in spite of them the chief mechanical part of organ development has resolved itself and does resolve itself into systematizing and making accessible in various capacities the existing pipes, stops, stop-families and claviers.

Variation by Clavier.

Looking at the matter historically, the first step was segregation of whole rows or sets of pipes by silencing them at will; for at the outset the organ was always "full" without mitigation or variety. Here we meet with pipes serving in a second capacity, or say (to use orchestral analogy) that of Solo as distinct from Ripieno. This most important device led on of itself to the invention of "stops", as they were soon termed, of greatly varied make and tone. The first attempt to vary the work of pipes in groups however was successfully effected by assigning them to different claviers. At first, pitch as much as quality seems to have been considered, and the tradition is still extant in such matters as an organ of 32 ft. Pedal, 16 ft. Great, 8 ft. Swell. and 4 ft. Choir. Here we have families of stops, at first not greatly differing in form, serving in differing capacities as regards scale and pitch. This grouping on varied claviers soon developed itself as the most perfect of combination movements; though of course such combinations were restricted to the number of claviers. These matters of stops and claviers are now so commonplace, that few realize their importance as developments, or the progress made from the early crude mechanisms by which they were effected.

Pipe Borrowing.

It was not long, we may be sure, before it was perceived that many pipes particularly the larger and more costly, could themselves be made to serve on two claviers. The first application of this method was by "borrowing". Without knowing of any previous instance of this exact nature, I had persistently advocated for a quarter of a century the borrowing of the upper range of a pedal stop of 16 ft. from the lower range of the corresponding manual stop of 8 ft. But C. F. Abdy Williams in his "Story of the Organ" quotes this from Praetorius as effected at Halle about A. D. 1500, and remarks that it was then a common practice. The fact is interesting also as showing that the primary duty of the pedal organ was even then thoroughly understood and carried out generally; that duty being to provide proper basses for the manual stops. At Salisbury, Harris borrowed all the Great Organ, with the exception of one stop, to form the Choir Organ. In his day there were no combination movements or couplers, so that under the circumstances of the times it was no vain boast that "On this organ may be more varietys express'd than by al ye organs in England". Schütze borrowed the Solo Organ from the Swell at Doncaster. A

Digitized by Google

contrivance for obtaining the octave stops of the pedal from an existing independent pedal stop was first used by Robson, and has been in constant employ for half a century. One thus perceives much hypocrisy in the horror often expressed of borrowing *per se*. On the showing of organ-builders, good, bad and indifferent, the question obviously is not whether borrowing is admissible, but of the extent to which it is so.

I suggest the following laws for admission and restriction of borrowing: —

(1) The mechanism must be simple and accessible, and must not give "second wind".

(2) The borrowing must be economical. That is to say, it must cost less in room or money, or both, than actual independent pipes.

(3) It must be legitimate. That is to say, there must be no serious deficiency perceptible when the original and the borrowed stops are used together.

(4) The device must be fully set forth, in design and contract, under its true technical name.

Applying these rules, we shall find borrowing of immense value in relation to the Pedal Organ, a department most unworthily treated in England. On the other hand we shall find that, with trifling exceptions, it is practically prohibited for the manuals. The mass of multiplex and (worst of faults) inaccessible mechanism there involved would be contrary to Rule 1. As to Rule 2, we shall find that, although the pneumatic block and tubes save much in the lower ranges, we soon arrive at a point where it pays better to employ separate pipes than to borrow. I do not think that it pays to put borrowing mechanism expressly for stops of 4 ft. or less. A borrowed 8 ft. octave will save about half the cost, while a borrowed 16 ft. octave will save from two-thirds to three-fourths. The crucial rule however is no. 3, which practically excludes all borrowing from manual to manual on itself or from another, on the ground that in the playing of octaves or any other harmony one note will rob another.

In the Pedal there are three methods of borrowing, and I may say that much interest appears to be at last excited upon this subject.

(1) Borrowing the upper range of an existing independent stop to form the lower range of a complementary octave stop. This is, as already stated, very widely used, and may well be extended so as to provide, from one set of pipes, pedal stops in 32 ft., 16 ft., and 8 ft., or in 16 ft., 8 ft., and 4 ft. Pedal-playing in octaves is so exceptional, and, when it is resorted to, the small defect is usually so well covered by coupled manuals, that refusal to adopt this economy is little less then grotesque pedantry.

(2) The second principle is the borrowing of the upper range of a pedal stop from the lower range of a correlative manual stop; e. g. the upper 18 notes of a pedal Open Diapason from the bass of a manual "Open". This is strictly legitimate; for it is the primary duty of the pedal organ to provide accurate and appropriate basses for corresponding manual stops. Owing to the saving of room which it effects, it is of exceptional value for the provision of that elementary and necessary feature of an artistic organ, a sufficiently numerous, powerful and varied group of practically independent pedal stops *inside the Swell box*.

(3) The third method of borrowing for the pedal is borrowing in identical pitch. For very light 16 ft. pedal stops, and for these only, it is admissible, for the following reason. The manual doubles are but seldom used except in full combinations; for such combinations the pedal bass is reinforced by heavy stops, thus the absence of the lighter basses is not perceived, notwithstanding that, theoretically, Rule 3 is broken when both stops are drawn and coupled.

Here is a specimen of a pedal-organ provided for one of my three-manual twenty-manual-stop organs; where 6 distinct, genuine, and complete stops can be drawn on the pedal-board of thirty-note compass, with the use of only 66 original pipes, and while conforming to the general rules indicated: — (1) "Acoustic", 32′ — 12 Quint pipes + 18 pipes from Double Dulciana of Great. (2) "Open Diapason", 16′ — 12 pipes + 18 pipes from one of the Open Diapasons of Great. (3) "Swell Violone", 16′ — 12 pipes (in Swell) + 18 pipes from 8′ Geigen Principal of Swell. (4) "Dulciana", 16′ — all from Double Dulciana of Great. (5) "Echo Sub-bass", 16′ — from Rohr-Bourdon of Swell. (6) "Flute", 8′ — independent stop.

Octave Coupling.

The development succeding borrowing was the method of inter-coupling the claviers. This familiar device is simply an extension of the principle of making stops speak in varied capacity. If, e. g., the Swell be coupled *to* the Great, the stops of the Swell at once become stops *of* the Great, and do duty on that manual. A further development however is the coupling of a manual to itself in octave or sub-octave pitch, the former a device long known in Italy under the picturesque title of "terzo mano". By means of this the stops of 8 ft. act as of 4 ft. or 16 ft.; that is to say, the pipes again act in varied capacity, though only in addition to their original rôle, not independently. These couplers are almost invariably introduced recklessly and inartistically. The sub-octave coupler I do not myself willingly insert, except for quasi-orchestral effects of solo stops. It confuses intolerably the tonal balance when used chorally. A further development of octave and sub-octave actions is the "Unison Silent" or "Octaves Alone" stop invented by myself, now coming into very general use. The effect is to make the 16 ft. or 4 ft. capacities of the stops independent of the 8 ft. range, enormously increasing the variety of the capacities in which the stops can serve. This principle is developed still further in "Octave Duplication", of which more hereafter.

With a view to ordination of octave and sub-octave coupling I suggest the following rules. As to the former:

(1) Since "super-octave" is the term defining the ratio of the second octave, i. e. 2 ft. to 8 ft., the definition should be to that of "Octave coupler".

(2) The Octave coupler is inadmissible in organs of pretension, unless (a) the necessary extra octave of pipes is provided to complete the range; (b) the scheme provides ample 16 ft. tone to reinforce the 8 ft., thus to maintain reasonable tonal balance. As to the latter:

(3) The sub-octave coupler is inadmissible in full playing.

Combination Action, General.

The ordinary English "Combination" or "Composition" action dates from Bishop's Composition Pedals, which displayed upon the stops certain

Digitized by Google

arbitrary combinations. This principle was followed in the "pistons" of 1852 by Willis; who, calling the pneumatic lever to his aid, moved the "Composition" action by thumb pistons. There is no difference in principle between composition pedals, pistons, or the subsequent "key-touches", thus applied. Employed as auxiliaries for registering combinations, these movements are valuable; but unfortunately they have with some organists come to be regarded as an end and not as a means. These players expect everything to be done for them, and instead of registering by brain-work the thousands of possible combinations, they restrict themselves to the few arbitrary combinations provided by the builder, reducing the grand tone-palette of the organ to a crude chromolithography. The registering is as mechanical as the clavier work of a barrel-organ. Obviously, if without any strain on the memory or bewildering mass of exterior accessories we can make available the unlimited combinations of eclectic and intellectual character, as distinct from the poor half-dozen of mechanical combinations, the virtual effect is to increase vastly the practical resources of the whole organ. Here follow two contrivances to that end.

Ditto, Specially for Pedal Organ.

Study of the difficulties presented in eclectic as distinct from mechanical registering at once reveals the fact that the pedal organ and its couplers are the chief offenders. At every change of manual or manual power the whole supply of time and energy available is absorbed in the mechanical task of fitting a proper bass; so that the performer has then, for the manuals, either to accept the mechanical combinations of the ordinary organ-builder, or else, if he wishes to register the manuals eclectically, to quite abandon the hope of obtaining a satisfactory bass. Every organist is acquainted with this difficulty. Thus perfect control of the pedal stops and couplers is the first essential condition for securing eclectic, as distinct from mechanical, registering. The crude contrivance of attaching the pedal stops to the composition work of the Great Organ is worse than useless. It often necessitates breaking up the combinations of the Great Organ to get a bass for Swell or Choir, and it prevents preparative use of the Great composition work because that use breaks up the basses extant for Swell or Choir. The duty of providing a proper bass under all circumstances is fulfilled by my "Pedal Help", a stud or tablet, of which one is furnished for each manual. On touching one, the pedal stops and couplers instantly move into the correct bass for whatever combination of stops and couplers is extant on the respective manual. Not only so; but the Pedal Help having been touched, the pedal stops and couplers will, if desired, follow automatically all changes in the office, combinations and couplings of that manual.

Ditto, with Departmental Grouping on the Manuals.

The Pedal is the chief offender, as I have said; but what remains? In a two-manual organ, the "Great" has to serve as Great, Choir and Solo, and the "Swell" as Swell and Echo. In a three-manual modern organ, the "Choir" has generally to serve for Choir and Solo. These things are elementary. Every organist has to face the difficulty as soon as he sits down to his organ. Now the trouble is this, that, in spite of the versatility necessary for each clavier, the combination movements provided are for the

Digitized by Google

claviers in one capacity only; e. g. for a two-manual organ the combination actions suit the Great and Swell in their ensemble or choral rôles only. Thus the demand that they shall act as Choir, Solo, and Echo is ignored. The draw-stops are huddled together in one place; the couplers, irrespective of the direction in which they are to act, are huddled together in another. The difficulty is vanquished by a very simple combination action which I term technically "Duplication", but which might be termed Departmental Grouping on the Manuals; and under which the stops and couplers are sorted out and allotted to groups suitable for each rôle of the respective manual. Any department of a manual is drawn on that manual, to the exclusion of the others, by touching a stud or tablet called a "Manual Help". Departments out of action can in leisurely fashion be re-registered during playing, just as though they belonged to separate manuals. I need hardly emphasize the enormous aid thus given in eclectic registering.

Ditto, ditto, using the Octave principle.

But this principle of "Duplication" admits of much further development. I have shown how, after the octave-coupler, a further development is to use the octave alone by means of my stop which silences the unison. Similarly a whole department can be grouped or segregated in the octave alone. Applying this excessively useful principle to a three-manual organ, one can register as if with 6 manuals.

Conclusion.

To sum up the advantages gained by using fully, but within proper limits, the only method of mechanical development possible, viz. that of making pipes work in varied capacities, the following results are secured: —

(1) A perfectly serviceable pedal organ is obtained, instantly available, with its couplers for every combination of manual-stops and couplers.
(2) The resources of the manuals are doubled in combinational value, while the manipulation is reduced by fully two-thirds.
(3) Important above all their advantages, the manipulation is leisurely, eclectic and intellectual, instead of being hurried, arbitrary and mechanical.

Not only does the three-manual twenty-manual-stop organ quoted above give, while conforming to the rules laid down, the exact results and effect of 35 manual-stops; but it shows also an indefinite multiplication of effects through the various devices for providing pedal-basses, grouping stops, coupling, silencing the unison, etc. An organ like this of twenty manual-stops and four actual pedal-stops can compete, for artistic value at least, with monsters six times its size. It is a question of simplicity, true economy, and eclectic registering on the one hand, as opposed to prodigality, jejune redundance, and mechanical registering on the other.

London. **Thomas Casson.**

Das Mozartfest in Salzburg.

Unendlich viel, fast allzuviel ist in diesem Jahre Mozart gefeiert worden: soweit die deutsche Zunge klingt, und darüber hinaus, wagte man sich, oft mit unzureichenden Kräften, an die Offenbarungen des Sonnengenies, und es schien, als hätte die Tatsache, daß man einen Musiker noch 150 Jahre nach seiner Geburt verträgt, beim

Publikum jene Sensation erregt, die sonst nur ein finger- oder kehlfertiger Virtuos hervorzurufen vermag. In der Tat ist das Geschlecht der Oktavendrescher, Flageoletfexe und Ritter vom hohen c im Absterben begriffen — zum Schmerze der kitzelsüchtigen »Gesellschaft«, aber zum Heile der Kunst, die lange Zeit nur allzu viele Konzessionen an jene Schmarotzer machen mußte und nun allmählich das verlorene Gebiet in der öffentlichen Meinung wieder zu erobern beginnt. Das wertvollste Symptom dieses langsamen, aber folgenschweren Siegeszuges ist, neben dem Bachkultus, die internationale Bewegung für Mozart. Eines aber unterscheidet sie in vorteilhafter Weise von der zugunsten Bach's: es handelte sich um keine Wiedergeburt, keine »Renaissance«; Mozart brauchte nicht ausgegraben zu werden, wie man jetzt Michael Haydn anläßlich seines hundertsten Todestages auszugraben versucht oder wie mancher einst berühmte Künstler erst durch seinen Tod wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkt und sich damit gewissermaßen selber für einen Augenblick ausgräbt. Mit Mozart hatte die Welt, die nicht in musikalische Barbarei versunken war, niemals den Kontakt verloren; allenthalben sprudelten die Bäche der Begeisterung, die im Jubiläumseifer zu gewaltigen Strömen anschwollen, und es hieß nur, diese Gewässer in das rechte Bett leiten, d. h. durch eine alles überbietende Königin der Feier alle edlere Menschheit darauf hinweisen, was sie in Wahrheit an Mozart besitzt, welche Schätze in der Gesamtausgabe seiner Werke noch halb oder ganz verborgen liegen und wie man für ihre Hebung zu sorgen hat.

Für ein solches Fest eignet sich kein Ort der Welt so wie Salzburg. Die bezaubernde Lage der Stadt, ihre reizvollen Bauten, der liebenswürdige Charakter ihrer Bewohner, deren klangvolle, echt musikalische Sprache — alles zieht ohnehin den Wanderlustigen im Sommer an, also zur Zeit, wo die übervollen Musikmassen abgeflutet sind und die Seele dringender als sonst nach Musik lechzt. Dazu hegt die Stadt mit südlichem Eifer das Gedächtnis ihres größten Sohnes; zwar ist die Mozartstatue von Schwanthaler als Bildhauerarbeit so schlecht wie eben der Durchschnitt der von König Ludwig I. gepflegten Kunst nun einmal war, allein der bloße Anblick eines ehernen Mozartbildes, die Nähe seines Geburts- und Wohnhauses, der Eindruck vieler, zum Teil recht wichtiger Reliquien rufen von selbst jene gespannte, gehobene Stimmung hervor, in der man mit besonderer Lust und Liebe dem Heros nahe treten, mit besonderer Andacht seinen Weisen lauschen möchte. Das merkten denn auch die Salzburger, denen man ja ein fast schweizerisches Geschick für die Fremdenindustrie nachrühmt, und schon im Jahre 1877, also ein Jahr nach der Eröffnung Bayreuths, veranstalteten sie ein dreitägiges Musikfest mit allerlei Wiener Zelebritäten, das vielfach als ein Protest gegen Bayreuth, als einer der vielen Wiener Nadelstiche gegen Wagner aufgefaßt wurde — ob mit Recht, mag dahingestellt bleiben, sicherlich hatte der vortreffliche Kapellmeister Dessoff Mühe, die Aufführung der Faustouvertüre durchzusetzen, die mit dem offiziellen Gegenstande des Festes nicht mehr und nicht weniger zu tun hatte als dessen sonstiger Verlauf. Denn schon damals wurde zwar viel von Mozart und der Mozartstadt geredet (was Wagner gewiß nicht ärgern konnte), aber im übrigen kam schon damals Mozart zu kurz: ein jeder präsentierte sich mit seinem persönlichen Lieblingsstück, Herr Behr mit Schubert's Zwerg, Herr Ignaz Brüll mit Schumann's Klavierkonzert, Frau Dustmann und Frau Gompert mit den verschiedenen Effektnummern, und neben der Faustouvertüre prangten stolz die sinnreichen Variationen von Brahms über ein Thema von Haydn. Mozart war mit einem seiner schwächeren Konzerte, der Sinfonie für Violine und Bratsche, vertreten. — Ganz anders ging es zehn Jahre später her; da wurde der Don Juan zu Ehren seines hundertsten Geburtstages zweimal mit den erprobten Kräften der Wiener und Münchener Hofoper aufgeführt, und wenn sich auch die stattlichen Gesangsruinen auf der kleinen Schloßbühne etwas unbehaglich fühlten, so lösten sie doch, im Dienste der Oper ergraut, wacker ihre Aufgabe, vor allem aber gelang das Ganze, weil es von Hans Richter einheitlich, schwungvoll und absolut sachkundig dirigiert wurde. — Seither hat Salzburg eine Reihe von Festen veranstaltet, die jetzt gekrönt werden sollte; und wie hat die Mozartgemeinde das angefangen? Was erwartete die andächtigen Pilger, die, das Land der schmelzenden Melodien und der reinen Gesangs-

kunst verlassend, sich im Schweiße ihres Angesichts über Apenninen und Alpen emporradelten, um am reinen Quelle deutscher Kunst den sehnsüchtigen Gaumen zu laben? — Virtuosität und wieder Virtuosität! — Aber hat denn nicht auch die Virtuosität ihr Gutes, und läßt sie sich nicht mit Mozart, der doch selber ein universaler Virtuos war, vereinigen? — Wir wollen sehen.

Quantitativ war das Aufgebot außerordentlich: je zwei Vorstellungen des Don Juan und Figaro waren angekündigt, dazu vier Konzerte, davon zwei mit Orchester, ein kammermusikalisches und ein geistliches mit Chor; endlich die üblichen Zeremonien. Der Don Juan stand unter Frau Lili Lehmann's Ägide; sie selbst ist noch immer eine imponierende, plastische, tragische Donna Anna, d'Andrade noch immer der schauspielerisch unfehlbare, charakteristische, der echt südliche Don Giovanni; aber was sollen zwei noch so bedeutende Künstler, wenn ihnen ein bunt zusammengewürfeltes Personal zur Seite steht? In Mozart's Hauptwerken gibt es nun einmal keine Nebenrollen; jede Gestalt verlangt einen Meister der musikalisch dramatischen Darstellung, und erst bei deren völliger Fusion, die wiederum nur durch langjähriges Zusammenspiel erreichbar ist, kommt das Werk zu seinem Rechte. Wenn aber ein Solist aus Wien, ein anderer aus Newyork, ein dritter aus Berlin, ein vierter aus München zu dieser Ferienleistung eintrifft, so kann selbst die Arbeit einer Lili Lehmann kein Ensemble hervorzaubern; und hätte sie es auch vermocht, so wäre hier doch alles durch die schier unglaubliche Unfähigkeit des Dirigenten vernichtet worden. Man darf, ja man soll es rückhaltlos aussprechen: es war unverantwortlich, das Werk dem unfähigen Taktstock eines gewissen Reynaldo Hahn auszuliefern. Wie er schon die Ouvertüre verdarb, ja schon in deren Einleitung, die den steinernen Gast in seiner ganzen schaurigen Erhabenheit vor die Seele des Hörers beschwören soll, seine totale Unfähigkeit bewies, so ging es den ganzen Abend: nicht nur von Dynamik und Orchesterklang war keine Rede, sondern selbst die ersten Elemente eines Ensembles fehlten, wichtige Partien verschwanden völlig unter aufdringlichen Geräuschen, kein Rhythmus klappte, kein Instrument paßte zum anderen — die Anarchie wäre geringer gewesen, wenn die vortrefflichen Musiker ganz ohne Kapellmeister geblieben wären. Herr Hahn, der aus Paris stammen soll, täte gut, die Vorbereitungsklassen des Pariser Konservatoriums zu besuchen, wenn er nicht vorzieht — was freilich vernünftiger wäre — die Hände ganz von Musik zu lassen. — Erfreulicher war die Regie des Herrn Gerhäuser; doch sei auf ein wichtiges Moment aufmerksam gemacht, das auch anderwärts übersehen zu werden pflegt. Im ersten Finale, wo der dramatisch so eminent wichtige Festestrubel sich steigert, läßt Mozart bekanntlich drei Orchester mit verschiedenen Melodien und Tanzrhythmen nacheinander einsetzen und scheinbar unabhängig voneinander funktionieren. Die beiden Nebenorchester, die auf der Bühne aufgestellt werden, hat er zweistimmig (nur Violine und Baß) geschrieben: das tat er der Not gehorchend, weil das kleine Prager Theater, für das er den Don Juan gestaltete, ihm keine Extraspieler zur Verfügung stellen konnte. Seine wahre Intention zeigt er aber in der Partitur des Hauptorchesters: die Oboen und Hörner, obgleich im Dreivierteltakte der Hauptstimme aufgezeichnet, stimmen zu den Rhythmen der Nebenorchester, bilden also deren integrierenden Teil und sind nur deshalb nicht in sie hineingeschrieben, weil die vier Musikanten unmittelbar vorher und nachher im Hauptorchester unentbehrlich waren und natürlich nicht so schnell auf die Bühne und zurückgelangen konnten. Unter modernen Verhältnissen dürfte es nicht schwer halten, ein zweites Oboen- und Hörnerpaar zu engagieren, und auch die Geigen soll man verstärken, bis sie zum Hauptorchester in ein richtiges Verhältnis treten, zumal wenn man dieses nach Münchener Muster originalgetreu, d. h. dünn besetzt; man soll die drei Orchester und sogar das Einstimmen der Bühnenmusikanten deutlich hören. Man soll aber auch die drei entsprechenden Tänze gleichzeitig sehen; nicht nur im gegebenen Augenblicke schreibt der Text es vor, sondern schon in dem sogenannten Champagnerliede gibt ja Don Giovanni seinem allgewandten Hausmeister den ausdrücklichen Befehl, nebeneinander (*qui-qui-qui-*) die drei verschieden gearteten Tänze, das vornehme Menuett, die zierliche Alemanna und die burschikose Follia, tanzen zu lassen. Erst so wird die allgemeine Verwirrung erreicht, unter der Don Giovanni

das Bauernmädchen beiseite schaffen kann; aufs schärfste soll dann in das lange *G-dur* der drei Rhythmen plötzlich der Dominantakkord von *Es-dur* mit Zerlinens schrillem Angstschrei auf *as* hineinschneiden. In Salzburg verwischte sich alles zu einem stumpfen mezzoforte. Man soll aber überhaupt die wenigen Regiebemerkungen, die in Mozart's Partitur stehen, sorgsam respektieren, denn der Mann besaß wahrlich nicht nur Musikgenie, sondern auch Theaterpraxis! Wenn z. B. nach der eben genannten Szene der Wüstling seinen Diener hereinzerrt, um auf ihn den schnöden Verdacht der Gäste abzuwälzen, so soll er, heißt es ausdrücklich, den Degen nicht ziehen; was hätte es auch für einen Sinn, den armen, bestürzten, schon am Kragen gepackten Schächer auch noch mit der blanken Waffe zu bedrohen? Diese erscheint viel wirksamer, wenn sie einem späteren Momente aufgespart bleibt, dem Augenblick nämlich, wo die Verschworenen ihre Masken abnehmen und Ottavio dem Sünder »*con pistola in mano*« entgegentritt. Auch diese Pistole pflegt von den Regisseuren unterdrückt zu werden; und doch ist sie es gerade, die Don Juan's anfängliches »*ho perduto la mia testa*« und späteres »*ma non manca in me coraggio*«, die Bestürzung wie den Aufschwung, recht eigentlich motiviert. Etwas mehr Mozart, meine Herrschaften! — Freilich wird man den Masken alles verzeihen, wenn sie endlich lernen wollen, ihr Terzett leise und innig vorzutragen; es ist nicht ein Konzertstück, sondern ein Gebet.

Ein Vorzug jedoch muß dieser Aufführung nachgerühmt werden, der nicht hoch genug anzuschlagen ist: sie fand durchgehends in italienischer Sprache statt, obgleich nur einer der Mitwirkenden in italienischer Gesangskunst aufgewachsen ist. Nicht alle seine Kollegen fanden sich mit der Aussprache gleichmäßig ab; indessen die meisten zogen sich brav aus der Affäre, und vor allem: bei dieser Musik ist das schlechteste Italienisch besser als gar keins. Sie darf schlechterdings nur in dem Idiom gesungen werden, für das Mozart sie gedacht hat; sie bildet mit diesem Idiom eine geschlossene Einheit, die auch durch eine gute Übersetzung zerrissen und karikiert — würde, wenn es eine gute Übersetzung gäbe. In diesem Punkte also verdient die Initiative der Frau Lehmann überall, wo man über eine gewöhnliche Volksbelustigung hinausgehen will, uneingeschränkte Nachahmung.

Zu einer solchen hat sich die Wiener Hofoper nicht entschlossen; und auch sonst war ihre Figaro-Aufführung das gerade Gegenteil jenes Don Juan: nämlich wirksam durch ihr geschultes Ensemble und ihre geistvolle, technisch perfekte, überall sinnvolle Leitung. Herrn Mahler standen außer Frau Schoder, die der Susanne nicht nur eine hübsche Stimme, sondern auch eine temperamentvolle, nie versagende Auffassung entgegenbrachte, keine Solisten ersten Ranges zur Seite; sein Figaro war plump und ohne Kopftöne, sein Page ängstlich und kalt, sein Graf alles nur kein Graf, seine Gräfin stimmlich so bsschränkt, daß sie ihre große *C-dur*-Arie um einen Ton in die Tiefe transponierte und dadurch, schon wegen der verdunkelten Oboensoli, um alle Wirkung brachte. Auch störte allenthalben die Kalbeck'sche Übersetzung, die zu den herkömmlichen Abnormitäten (z. B. statt des »*ei capirà*«, das Susanne und die Gräfin nacheinander singen, sagt die eine »gewiß, das wird« und die andere »er schon verstehen«) viele neue fügt; so wenn sie in Figaros erster flotter Kavatine das wiederholte »*saprò*« durchgehend »im Schritt« übersetzt oder in seinem Hörnermonolog nach dem Grundsatze »reim dich oder ich freß dich« die Schlußworte »*ognuno lo sa*« mit »das weiß jedes Kind« wiedergibt. Oder weiß in Wien vielleicht wirklich jedes Kind mit der Weiber Tücke und den Geheimnissen der Hörner Bescheid? — Doch trotz aller dieser Fehler, und trotzdem Barilio, Marcelline und sogar Bartolo ihre Arien ausließen, tat die Aufführung wohl, weil in ihr alles klang und sprühte; schon die kurzen Chorsätze, das allmähliche Verklingen ihrer Nachspiele oder der Marsch und altspanische Tanz (ohne die üblichen Balleteusen!) oder das Vorspiel zu »*Porgi amor*« boten reichen Ersatz für alle solistischen Mängel. Die Akustik des eleganten neuen Stadttheaters kam dem trefflichen Wiener Orchester aufs beste zustatten, und der Gesamteindruck war immerhin sehr viel festlicher als bei den sogenannten Festspielen, die sich in München allsommerlich ein naives Reisepublikum zu Bayreuther Preisen auftischen läßt. Nur hinsichtlich der Dekorationen und Kostüme hätte Wien von München lernen können; da handelt es sich nicht mehr um

Geschmacksfragen, sondern es ist ein Unterschied wie zwischen Kälte und Wärme, Kahlheit und Fülle, Tod und Leben.

Was aber das Wiener Orchester zu leisten vermag, zeigte es aufs glänzendste im ersten Konzert unter Herrn Mottl. Eine solche Aufführung von Beethoven's fünfter Sinfonie war, zumal in den letzten drei Sätzen, nicht nur großartig hinreißend, sondern auch tatsächlich belehrend; sie enthüllte selbst dem, der die Partitur wirklich im Kopfe zu haben glaubte, noch ungeahnte Schätze und vermochte mittelbar den erkennenden Verstand ebenso heilsam zu befruchten wie die empfindende Phantasie. Es würde zu weit führen, wollte man auf Einzelheiten eingehen; nur sei hervorgehoben, wie energisch Herr Mottl das Wagner'sche Prinzip von der gleichmäßigen Stärke lang gehaltener Töne durchführt oder wie wirksam er die oft vernachlässigten Mittel- und scheinbaren Füllstimmen herausarbeitet — bei Beethoven gibt es eben kein bloßes Füllsel, und es wäre vielleicht eine dankbare Aufgabe, die »Geschichte und Psychologie der Orchesterfüllungen« zu schreiben. — Aber man fragt: wie kommt Saul unter die Propheten, die *c-moll*-Sinfonie ins Mozartfest? Die Frage wird noch peinlicher, wenn man hört, was der Sinfonie voranging: nur Mozartwerke zweiten Ranges, nämlich die dreisätzige *D-dur*-Sinfonie, das Klavierkonzert in *Es* (von Herrn Saint-Saëns mit technischer Glätte mehr angedeutet als gespielt) und ein reizvolles, aber in seiner unverdienten Isolierung fast verlorenes Fragment aus einem Sextett. Der Auswahl entsprach die Wiedergabe; sie trug fast überall das böse Gepräge der Gleichgiltigkeit. Natürlich wirkte dann die *c-moll*-Sinfonie doppelte Wunder; aber sie gehörte nun einmal nicht hierher. Herr Mottl hat sich an Mozart geradezu vergangen. Man hatte die Pflicht, hier Hauptwerke zu bieten, etwa eine der drei großen Sinfonien, die Bläser-Serenaden in *B-dur* oder *c-moll*, die Klavierkonzerte in *c-* oder *d-moll*, ein volltöniges Divertimento, auch die Maurerische Trauermusik; standen sie vielleicht im zweiten Konzerte bevor?

Zu dessen Leitung war Herr Muck berufen worden; leider sagte er ab und man mußte sich mit Herrn Richard Strauß begnügen. Wer ihn nicht von anderen Gelegenheiten her als tüchtigen Kapellmeister kannte, der lernte hier wahrlich nicht begreifen, warum er einen solchen Namen genießt. Er dirigierte die Ouvertüre zur Zauberflöte schläfrig, schwankend, ohne eine Spur von Ausdruck, ja sogar mit technischen Fehlern. So beginnt das Werk mit dreimal drei Dreiklängen, dem dreimal wiederholten, oder vielmehr gesteigerten Freimaurersignal; Mozart war nun einmal überzeugter Freimaurer, die ganze Zauberflöte ist eine Apotheose der Freimaurerei, und deshalb soll man die beiden halben Noten nicht fest aneinander binden, sonst werden sie zu einer Viervierteltelnote, man hört statt der drei Schläge nur zwei, die heilige Zahl verschwindet und das beredte Signal geht verloren. — Es folgte wiederum jene unselige Sinfonie concertante für Violine und Viola, deren Eingangstutti Herr Strauß mit einer breiten Vierschrötigkeit herunterspielte, als gälte es nicht Salzburger sondern Hamburger Musik; endlich ergriff Herr Petschnikow, dessen prachtvollem Bratschenton und feurigen Vortrag übrigens die Geige seiner Partnerin nicht im entferntesten die Wage halten konnte, das richtige Tempo, und in diesem Zwiespalt wälzte sich das Stück seinem Ende entgegen. Gerade das Ende war das schlimmste; von dem prickelnden Reiz und der leichtfüßigen Liebenswürdigkeit so eines Prestosatzes war unter diesem Taktstock beim besten Willen nichts zu spüren. — Nun wär es aber an der Zeit, daß echter Mozart käme! Statt dessen kam Bruckner's neunte Sinfonie. Ihren hohen künstlerischen Wert dürften heute wenige mehr anzweifeln, aber hierher paßte sie wie die Faust aufs Auge. Auch in ihr bewährten sich die Wiener Philharmoniker aufs Glänzendste, namentlich die Geiger und Blechbläser, vor allem aber der Pauker, »ein wahrer Held auf seinem Instrumente« (wie Schumann den Leipziger Pfund, den Verfasser des Paukenmanuals, nannte); wer den prachtvollen Ton, die präzise Rhythmik, die reichen und überall den Nagel auf den Kopf treffenden dynamischen Schattierungen gehört hat, die der junge Künstler seinem unheimlichen Instrumente entlockte, dem wird die Überzeugung, daß Beethoven in ihm einen vollwertigen Interpreten gefunden hat, unauslöschlich eingeprägt bleiben wie jeder Schlag und jeder Wirbel seiner elektrisierenden Klöppel. An ihm hätten

sich, was ideale Pflichterfüllung anlangt, die beiden berühmten Kapellmeister ein Beispiel nehmen können.

Der einzige Konzertdirigent, der seine Pflicht in vollem Maße tat, war der einheimische, Herr J. N. Hummel. Mit lauter einheimischen Kräften, unter denen ein Chor kleiner Mädchen besonders vorteilhaft wirkte, brachte er, nach einer Motette von Michael Haydn, das *Ave verum*, die Krönungsmesse und das *Tedeum* in *C-dur*, außerdem bei der Abschiedsfeier einen schönen dreistimmigen Freimaurerchor heraus. Seine Massen waren prächtig diszipliniert und besaßen einen warmen, abgerundeten, vollen Ton, der sich zur Mystik wie zum Glanze gleich trefflich eignete; da auch die Nuancierung überall das Rechte traf und das Ganze durch einen ehrlichen Hauch frischer Begeisterung animiert wurde, so erzielten diese Chöre endlich die lang ersehnte Festesstimmung, die selbst von den Solisten nicht ernstlich getrübt werden konnte. Hätte sich Herr Hummel nur an höhere Aufgaben gewagt als die Krönungsmesse und selbst das Tedeum! Sie haben wesentlich nur historischen Wert; bei dieser Feier aber hätte das Requiem nicht fehlen dürfen. Mit ihm hätte Herr Hummel selbst bei den gläubigsten Anbetern berühmter Solosterne das Andenken Mozart's auf den gebührenden Platz erhoben und damit nicht nur den Ruhm, sondern auch die musikalische Erziehung Salzburgs vor den Augen Europas um ein gutes Stück gefördert. — Beiläufig: die Schlußzeremonie, die sonst bei derartigen Festen den langweiligsten Punkt zu bilden pflegt und demgemäß hier am schwächsten besucht war, gelang diesmal in ausgezeichneter Weise; denn die Rede des Münchener Professors von der Pfordten zeichnete sich durch eine Gedankentiefe aus, die ihre Publikation wünschenswert macht, und zur Einleitung spielte Herr Kofler auf der Orgel jene wunderbare, wenig bekannte Phantasie in *f-moll*, die Mozart für ein mechanisches Instrument komponiert hat und die vielen als vierhändiges Klavierstück bekannt ist. Nur die Orgel, zumal so sinnvoll registriert wie hier, kann den Charakter des Originales wiedergeben und die Intentionen des Komponisten zum Ertönen bringen.

Hätte man doch die Kammermusikmatinee ebenso geschmackvoll arrangiert Es war den Herren so leicht gemacht; denn unabsehbare Felder voller Herrlichkeiten lagen vor ihnen; sie brauchten nur in die Fülle der Wunder hineinzugreifen, um ein Programm aus lauter Meisterwerken aufzustellen, das ihnen Ehre gemacht und jeden wahren Mozartfreund entzückt hätte. Da wirkten, um von Duos, vom Bratschentrio und anderen vielverbreiteten Perlen zu schweigen (für das Dorfmusikantensextett hat wohl niemand mehr den Humor[1]) — vor allem die sechs Quartette, die Haydn gewidmet sind; das verklärte Divertimento für Streichtrio; die gewaltigen Quintette in *g-moll*, *c-moll* und *C-dur*. Nichts von alledem! Man wurde mit dem harmlosen Klavierquartett in *Es* abgespeist, in dem der unselige Marterkasten die Hauptaufgabe hat und das demgemäß in fast allen Familien längst ausreichende Pflege besitzt; doch das mochte noch hingehen; was soll man aber dazu sagen, wenn eine mittelmäßige Berliner Hofopernsängerin, Geraldine Farrar, die für den Idomeneo nachkomponierte Arie »*Non temer*« nicht nur des Orchesters, sondern auch der gesamten einleitenden Rezitation beraubte? Oder wenn sie sich von dem bereits charakterisierten Reynaldo Hahn begleiten ließ? Oder wenn sie, vom Pöbel beklatscht, ein Lied zugab, das nicht von Mozart war? Oder wenn ein mittelmäßiger Pianist die Variationen, Opus 34 von Beethoven und gar eine Bach'sche Orgelfuge, noch dazu im Arrangement von Liszt, vermöbelte? Oder wenn er sich an Mozarts allbekannte Phantasie-Sonate wagte, die man nur dann in den Konzertsaal bringen darf, wenn man sie überirdisch spielt wie der unvergeßliche Rubinstein! — Nur ein Trost kam zum Schluß, das Klarinettenquintett; Herr Fitzner mit seinen Genossen und dem feinsinnigen Bläser Bartholomey trug es liebevoll, tonschön und durchaus stylgemäß vor. Hätten sie sich doch nur den Klavierhandwerker und die Sängerin mitsamt ihrem unfähigen Begleiter vom Halse geschafft, um die Kosten der Sitzung allein zu bestreiten! —

Eine große Aufgabe hat sich Salzburg gestellt; und es besitzt in jeder Hinsicht die Mittel, um für Mozart das zu werden, was Bayreuth selbst jetzt noch für Wagner

1) Das Werk wurde anläßlich der Mozartfeier in Leipzig aufgeführt. D. Red.

ist. Aber mit solch zerfahrener Mosaikarbeit schafft man kein Pendant zu dem granitenen Werke von Bayreuth; im Gegenteil, die Menschheit, die man gewinnen und erziehen will, treibt man systematisch den flachsten Modetorheiten in die Arme. Will die Mozartgemeinde ihrem erhabenen Ziele näher kommen, so hat sie, neben der praktischen Arbeit, die Herr Hummel in so anerkennenswertem Maße leistet, vor allem zwei Aufgaben: Sichtung der Spreu vom Weizen in Mozart's Werken, und Emanzipation von dem sklavischen Provinzialkultus windiger oder verstaubter Podiumgrößen. Auf den Trümmern des eitlen Virtuosentums gedeiht, bei gesunder Kritik und einigem Selbstvertrauen, die echte Kunst. **Friedrich Spiro.**

Rom.

Beauty and Ugliness in Music.

Time was when art and beauty and enjoyment were synonymous terms, and Lully's definition that "art is the production of some permanent object, or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners", is still widely accepted by the unthinking. By such, a composition is judged by its power to charm and please, and to these attributes is added a certain moral worth; but as soon as musicians began to regard their art as a language, it became apparent that beauty was only an incidental consequence, and that the most important element in a composition was its consonance with its subject-matter. In other words, there arose a keener perception of what was appropriate, and a demand for greater regard to be paid to dramatic requirements. To-day art is best described as an infectious form of expression. The composer feels so acutely and has such power to give his feeling utterance, that he produces a series of sounds which make the listener, according to his receptive capacity, feel the emotion which prompted the work. This is the acme of art, the infection of expression. If such a power in its highest form is only to be found in the world's masterpieces, yet the same power pervades all truly artistic productions. In this sense art becomes a means of intercourse between man and man, and the spirits which have left us still speak to our souls and quicken life in us. — In proportion as composers were freed from what may be termed the tyranny of beauty, and yielded more to the demands of the dramatic, music exchanged its grace and comeliness for ruggedness and strength. This was a gain. But then on the other hand freedom has led to abuse, and many earnest composers, in their keen desire to be truthful at all costs, have become, in common with ordinary people of like mental lop-sidedness, bores and disturbers of the public peace. Too little effort is made to crystallize a situation or a thought in a beautiful melody, and too often dissonance is piled on dissonance until the result is chaos. The drawing-master says, "Before you sketch a scene, walk all round it and carefully consider which point of view will make the most pleasing picture. It will be just as truthful, and give more pleasure". Exactly the same method can be pursued in the musical treatment of a subject; the beauty or the ugliness will be accentuated according to the point of view taken. Beauty and ugliness in music may in fact be accepted as the symmetrical and unsymmetrical.

London. **F. Gilbert Webb.**

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1906.

Basel. Dr. Karl Nef: Geschichte der Musikinstrumente und der Instrumentation, 2 St.; Erklärung ausgewählter Meisterwerke der Tonkunst (mit Berücksichtigung der Basler Sinfonie- und Gesangvereinskonzerte), 1 St.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte des Oratoriums, 3 St.; Sebastian Bach's Leben und Werke, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Max Friedländer: Beethoven's Leben und Werke, 2 St.; Übungen, 2 St. — Professor Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte Deutschlands, 2 St.; Grundlagen der Ästhetik der Tonkunst, 2 St.; Übungen, 1 St. — Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, 2 St.; Übungen zur evangelischen Choralkunde, 1 St.; Übungen, 2 Stunden.

Bern. Heß-Ruetschi: Analyse verschiedener Musikwerke, 2 St.; Übungen musikalischer Formen und Einblick in die Instrumentation, 1 St.

Bonn. Prof. Wolff: S. Bach's Kirchenkantaten, 1 St.; R. Wagner's Werke, 1 St.

Breslau. Prof. Dr. E. Bohn: Die deutsche romantische Oper (Weber, Schubert, Spohr, Marschner usw.), 1 St.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Georg Tischer: Moderne Musik, 2 St.

Czernowitz. Lektor Adalbert Hřimaly: Musikgeschichte und Musikliteratur, 2 St.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Allgemeine Geschichte der Musik; die Romantik der Musik des 19. Jahrhunderts.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, 1 St.

Freiburg (i. Br.). Universitätsmusikdirekt. Hoppe: nur musikal.-praktische Fächer.

Giessen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Franz Schubert und seine Werke, 1 St.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Reinbrecht: Geschichte der Musik, 1 St.

Halle. Dr. Hermann Abert: Beethoven's Leben und Werke, 1 St.; Allgemeine Geschichte der neueren Musik, II. Teil (von Bach bis Mozart), 2 St.; Übungen über Themen aus der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, 2 St.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum: Musikhistorische Vorlesung, 1 St.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 St.; Übungen, 2 St.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Kopenhagen. Prof. Dr. Angul Hammerich: Allgemeine Musikgeschichte I (bis 1600). Praktische Übungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Geschichte der Instrumentalmusik im 14. bis 18. Jahrhundert mit illustrierenden Vorträgen des Collegium musicum, 2 St.; Musikalische Textinterpretation (Phrasierung), mit Analyse von Werken Bach's und Beethoven's, 2 St. Übungen a) Proseminar: Paläographische Übungen (Übertragung von Mensuralnotierungen des 13.—16. Jahrhunderts und von Tabulaturen), 1 St. b) Seminar: Lektüre der Musiklehre des Johannes de Grocheo (Sammelbände der IMG.), 1 St. und Anleitung zu selbständigen musikwissenschaftlichen Arbeiten, 1 St.; Übung des Collegium musicum (Begleitete Vokalmusik aus dem 14. bis 16. Jahrhundert und Instrumentalmusik aus dem 14.—16. Jahrhundert, 2 St. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, 2 St.; Richard Wagner im Zusammenhange mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts, 2 St.; Übungen, 1½ St.

Marburg. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Oper, 2 St.; Übungen (für Anfänger), 2 St.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beurlaubt. Dr. Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstliedes, mit Demonstration, 4 St.; Übungen (Paläographie, Lektüre, Bestimmen von musikalischen Kunstwerken), 1 St. — Freih. v. d. Pfordten: Entwicklungsgeschichte der Oper von ihrem Ursprung aus der klassischen Tragödie bis zum modernen Musikdrama, 4 St.

Prag. Prof. Dr. Rietsch: Klassische Zeit des mehrstimmigen unbegleiteten Gesanges, 1 St.; die Musik seit 1850, 2 St.; Übungen, $1^1/_2$ St.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder; Altgriechische Musik, 1 St.

Strassburg. O. Prof. Dr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 St.; Dr. Frd. Ludwig: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1600, 2 St.; Brahms, 1 St., Übungen, 1 St.

Tübingen. Prof. Kauffmann: Keine Vorlesungen, nur praktische Übungen.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Romantik, 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Dietz: Die deutsche und italienische Oper bis zur Neuzeit, 2 St. — Dr. R. Wallaschek: Wird nicht lesen.

Vorlesungen über Musik.

Barmen. Direktor Adolf Siewert am Konservatorium: I. Mozart, Schumann II. Allgemeine Geschichte der Musik bis Beethoven.

Am Lyceum des Westens halten Vorträge: Dr. Georg Münzer: Einführung in die musikalische Literatur, 12 St. Die musikalischen Probleme der Gegenwart und Vergangenheit. Gemeinschaftliche Lektüre der Schriften großer Musiker, Besuch der musikhistorischen Sammlungen Berlins. — Dr. Leopold Schmidt: Musikgeschichte. I. Altertum und Mittelalter. II. Die Zeit der Klassiker. III. Romantiker und moderne Komponisten.

Prag. Dr. Richard Batka hält am Konservatorium zweimal wöchentlich Vorlesungen über »Kulturgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Musik«.

Notizen.

Eine Musikhandschrift aus dem X. Jahrhundert. Der Leipziger Antiquar Karl W. Hiersemann verkauft das *Breviarium Benedictinum Completum*, eine Pergamenthandschrift aus dem X. Jahrhundert mit sorgfältig ausgeführter Notierung der Melodien, der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums in Neumen ohne Linien, sowie ausführlicher Eintragung der Lektionen, Oratorien und Capitula nebst den zugehörigen Hymnen zum Preise von 33 500 Mk.

Der ausführlichen wissenschaftlichen Beschreibung des Manuskriptes durch Prof. Dr. Hugo Riemann sei das folgende entnommen:

Die im großen und ganzen gut erhaltene Handschrift besteht aus 241 Blättern Pergament von 15 cm Breite und 20,7 cm Höhe. Die Gesangstexte sind mit Neumen, den Notenzeichen, in denen die liturgischen Gesänge des Mittelalters niedergeschrieben wurden, versehen. In der Hauptsache von einer Hand ausgeführt, stellt das Stück keine Prachthandschrift mit reichem Schmuck durch Initialen dar, da es für den praktischen Gebrauch berechnet war und sich im allgemeinen auf die Hervorhebung der einzelnen Abstände durch größere rote Buchstaben beschränkt. Inhaltlich ist die Handschrift dadurch besonders wertvoll, daß sie nicht nur ein Kantatorium, eine Sammlung der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums, sondern zugleich ein Lektionarium ist, eine Zusammenstellung der Lektionen nebst Homilien, Kapitula und Orationen für die Offizien des ganzen Kirchenjahres. Aus älterer Zeit sind derartige vollständige Breviere sehr selten. Die gründliche Durcharbeitung von Handschriften wie der vorliegenden ist von großer Wichtigkeit und geeignet, neue Aufschlüsse zu geben. Sehr reich ist die Handschrift an Hymnen und gibt sie daher wertvolles Material für die Geschichte des Hymnengesanges im Offizium.

Barmen. Am Konservatorium der Musik (gegr. 1884) unter der Direktion von Hermann Schmidt und Adolf Siewert ist die sehr nachahmenswerte Einrichtung getroffen worden, daß die Bibliothek dieser Anstalt der Öffentlichkeit in der Weise zugänglich gemacht worden ist, daß jedermann unentgeltlich die theoretischen und praktischen Werke sowie auch Zeitschriften in dem dazu eingerichteten Lesezimmer einsehen kann. Das Amt des Bibliothekars liegt in Händen des Herrn Adolf Siefert.

Breslau. Die Prof. Bohn'sche Partiturensammlung des deutschen Liedes vom Anfang des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts soll vom hiesigen Magistrat für 15 000 Mark angekauft und den Notenbeständen der Stadtbibliothek einverleibt werden.

Der Bohn'sche Gesangverein veranstaltet u. a. ein Konzert mit Kompositionen Rousseau's; in einem weiteren kommen »Lustige deutsche Lieder des 16. Jahrhunderts« zum Vortrag.

Cambridge. Hier führte Dr. Mann den »Messias« mit derselben Zahl von Sängern und Instrumentalisten auf, wie Händel bei der Uraufführung in Dublin: 24 Choristen, 20 Violinen, je 4 Oboen und Fagotte, eine Trompete, zwei Hörner und eine Pauke.

Hamburg. Das Stadttheater wird nächstens Gretry's »Die beiden Geizigen« in R. Kleinmichel's Bearbeitung zur Aufführung bringen.

London. E. H. Aitken in his "Windows of the Soul" (see Bücherschau) describes how C. J. Cornish tested the *effects of music on* the *animals* in the Regent's Park Zoological Gardens. Thus: —

C. J. Cornish experimented, first with a violin and then with a flute and piccolo, upon monkeys, lions, tigers, bears, wolves, deer, zebras, wild cattle, boars, elephants, snakes, scorpions, and other animals; and the results were very remarkable. The piccolo angered some and pleased none; the flute charmed many; but the violin produced the most striking effects. Deer, cattle, the wild boar, the tapir, and the wild cats left their beds, and drawing near stood all ears. Some rose on their hind-legs and rested their fore-feet on the railing of their enclosure. The polar bear reared up, and, spreading out his fore-arms, pushed his nose through the bars of his cage. Others walked up and down in great excitement. The young orang-outang turned heels over head, and then, sitting on the ground, chucked handfuls of straw into the air, smiling with delight and approval. The flute set the Indian wild asses kicking with excitement. A tiger was charmed with the violin, thrown into a fury with the piccolo, and again soothed with the flute. As a rule soft low music and minor keys gave most pleasure. Shrill and harsh tones unmistakeably irritated most of the animals, while a sharp discord invariably caused them to start back as if they had received a shock. It was the sound of a bag-pipe imitated on the violin that entranced the orang-outang, a fact that suggests some interesting speculations; which might however be regarded as invidious by my fellow Scots, for which reason I will pass them by. One very remarkable fact is that none of the music pleased the wolves and jackals; it threw them into a state of rage or nervous terror, and in the case of the Demerara fox Cornish had to desist at the request of a keeper, who was afraid that the animal might have a fit. It has long been popularly known that wolves were averse to music; but, as far as I am aware, no explanation of the fact has been offered, except the doubtful one that their musical sense is distorted by kind Nature to enable them to endure their own howling. The whole subject requires investigation. Everyone knows how painfully many dogs are affected by music.

Another curious and unexpected fact, worthy to be ranked as a scientific discovery, was that snakes and lizards, and even scorpions, were strongly affected by the violin. The serpent-charmers of the East have always professed to allure and control snakes by music, but we men of science have scoffed at them, and unmasked their pretensions by dissecting the ears of snakes, and showing that they could not possibly be of any practical use. Alas! no sooner did C. J. Cornish's violinist begin to scrape in the snake-house, than the cobra, which was lying coiled up at the bottom of its cage, raised its head and fixed its bright yellow eye with a set gaze on the small door at the back, behind which (quite out of sight) the musician was performing. When the music became louder it raised itself and spread its hood, slowly oscillating from one side to the other, as the violin played waltz time. The slightest change in the volume or character of the music was met by an instantaneous change in the movements or poise of the snake. A rattle-snake in the next cage was also listening

intently at the same time, with its head drawn back, and slowly rising and falling. But it was less apparently sensitive than the cobra. The violin suddenly reproduced the sound of the bag-pipe, which greatly excited the cobra, so that its hood expanded to the utmost dimensions. Soft minor chords were then played, and a sharp discord struck without warning. The snake flinched whenever this last was done, as if it had been struck.

The effect of the music on scorpions was still more startling. A number of them were lying in their usual semi-slumbrous state, when the violinist began to play gentle and melodious chords and gradually rose to a sustained series of piercing notes. In a few moments, one after the other, the creatures began to move, the mass became violently agitated, and the torpid scorpions awoke into a writhing tangle of legs and claws and stings. When the sounds ceased they became still. We know very little about the organs with which a scorpion hears, and have no reason to suppose that they are constructed on at all the same plan as our ears. From what we know of their lives, we might infer that they have little need for a sense of hearing at all. And yet, Sharp violins proclaim Their jealous pangs and desperation; Fury, frantic indignation, Depths of pain and height of passion.

Mannheim. An dem für Mai 1907 geplanten fünftägigen Musikfest unter der Leitung des Kapellmeister Kutschbach wird am ersten Tage »Mannheimer Musik des 18. Jahrhunderts« aufgeführt werden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aitken, Edward Hamilton. The five Windows of the Soul, or Thoughts on Perceiving. London, John Murray, 1906. 3rd. edition. pp. 257 demy 8vo. 4/6.

Author, graduate of Bombay Univervity, officer of Indian Salt Department, has written under pseudonym "Eha" clever entertaining book on natural history called "Tribes on my Frontier" (tribes being wild animals), and other books. Now this volume of pleasant philosophy on Touch, Taste, Smell, Hearing, Seeing. — How easily the soul can be shut up is seen from those who are from birth blind-deaf-dumb. Yet with mankind generally it looks out through all of 5 main windows, as above. That is to say, man is specially sensitive exteriorly — (1) to the contact of any solid thing, but not of air; (2) to the chemical action of some substances when dissolved in the moisture of the mouth; (3) to the similar action of minute particles floating in the air; (4) to the agitation of the air itself; (5) to the agitation of the assumed invisible ether. Perhaps he is yet to acquire distinct senses for — (6) electric phenomena, only known now generally to science since 300 years, and only known in its wireless-conducting aspects since yesterday; (7) magnetic-direction phenomena, as evidently possessed by homing-birds and bees for instance; (8) Röntgen-ray phenomena. Indeed there are various human "sensations" not yet classified. — Author's chapter on Sound gives the broad facts familiar to musicians. Also several special disquisitions, e. g. regarding effects of music on animals, where he gives results of C. J. Cornish, writer on natural-history and sport, connected with London Zoological Gardens (see Notizen, London). — Author ends by saying that there exists scarcely any made-music in nature, outside of human activity: — "And the reason is plain. The laws of harmony are in force, but the instruments which should obey them are wanting. Nature does not produce perfect tubes and symmetrical sounding-boards. Everywhere there is some unsymmetry and imperfection, and therefore true harmony is nowhere. From this it appears that in the ear for music man has an endowment reaching beyond the conditions of his present state, a faculty fitted for the perception of something which is only an ideal, with no corresponding reality anywhere to be found until he realizes it for himself, or — shall we not rather say? — until it is realized for him by some divinely gifted one, some prophet in that kind".

Digitized by Google

Bach-Jahrbuch 1905. Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. 8°, 116 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906 ℳ 3,—.

Das Bach-Jahrbuch ist eine Frucht des II. deutschen Bachfestes 1904 und tritt als solches zum zweiten Male, doch als Unternehmen mit festen Zielen zum ersten Male in die Öffentlichkeit. Über diese spricht sich das Geleitwort des Herausgebers, Dr. Arnold Schering, in sehr verdienstvoller Weise aus, so daß man nur wünschen kann, die aufgestellten Forderungen gehen auch in Erfüllung. Von den Aufsätzen möchte ich an erster Stelle den von B. F. Richter: »Die Wahl Joh. Seb. Bach's zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723« nennen, und zwar deshalb, weil mir nichts bekannt ist, wodurch man zu dem Menschen Bach in engere Fühlung gelangen würde als durch diesen prächtigen, schlichten Aufsatz. Hier spricht ein Mann, dem Bach nicht nur — wie es in der Wissenschaft der Fall ist — als eine der größten künstlerischen Persönlichkeiten interessant ist, sondern vor allem als Mensch lieb und teuer geworden ist, wie einem nur etwas lieb und teuer sein kann. Und das berührt ebenfalls wieder durchaus menschlich, und trifft. Der Wissenschaft mit ihren in erster Linie egoistischen Prinzipien sind die Künstler in menschlicher Beziehung nur in untergeordnetem Maße interessant, und dann eben vor allem nur »interessant«. Und da kann es dann schon vorkommen, daß Züge in dem Leben und Kunstschaffen eines Mannes, der das Recht hat, daß man ihn auch menschlich lieb gewinnt, übersehen werden, weil sie eben nicht mit demjenigen Organ, das solche Züge entdeckt und ihnen nachspürt, nämlich dem menschlichen Herz, aufgesucht werden. Was hat denn auch das Herz mit wissenschaftlichen Dingen, zu denen ja die Erforschung großer Künstler gehört, auch zu tun! Bringt es nicht eher Verwirrung, anstatt Klarheit zu schaffen? Und doch zeigt es sich dann und wann wieder, daß die Intelligenz und der Spürsinn der Wissenschaft eben nicht genügen, um hinter manche Endursachen zu kommen, trotzdem sie das Material zur Erschließung fast vollständig in der Hand hat. Einen solchen Fall bietet der vorliegende Aufsatz, der, trotzdem er wenig durchaus neues Material bietet, auf Bach's Wahl zum Thomaskantor, und vor allem seine ganze Leipziger Periode, eine ganz neue Beleuchtung wirft. Und dies deshalb, weil Richter den rein menschlichen Gründen nachforscht, die in Bach tätig gewesen sein mögen, als er »fast aus Not« zum Thomaskantor gewählt wurde und als solcher, als ein »Mittlerer« sich die Anerkennung Leipzigs erzwingen wollte. Von diesem rein menschlichen Standpunkt aus findet dann Richter auch die Gründe für die Entstehung von Bach's größten Werken in der Leipziger Zeit, wie aber auch dafür, daß Bach's Tätigkeit als Kirchenkomponist seit Mitte der Dreißiger Jahre nachläßt und beinahe erlahmt. Welch tragische Menschengeschichte tut sich bei den Worten auf: »Das Schaffen Bach's ist vielmehr nur zu verstehen als ein gewaltiges Ringen nach Anerkennung, als ein Kampf, in dem er zuletzt erlahmte«. »Es ist mir früher immer unbegreiflich gewesen, wie Bach ohne jede Anerkennung so gewaltige Werke habe schaffen können. Die Geschichte seiner Wahl gibt vielleicht den Schlüssel dazu; er hat sich die Anerkennung erzwingen wollen«. Diesen Blick in Bach's Leben und Ringen, von dem wir so wenig wissen, hat noch niemand mit dieser Deutlichkeit getan als derjenige, der jene Zeilen schrieb, auf Grund der Verwertung von bekanntem und neuem Material im rein menschlichen Sinne. Und man darf überzeugt sein, daß sich auf diese Weise noch manches in Bach's Leben und Schaffen aufklären dürfte. Einen weiteren Beitrag zu Bach's Biographie bieten die Mitteilungen Rudolf Bunge's über »Johann Sebastian Bach's Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Werke«, welche hochwillkommene neue Mitteilungen über die genannte Kapelle und auch Bach's Aufenthalt auf Grund sehr genauer Kapellenverzeichnisse machen. Es sind nicht unwichtige Nachträge zu der Biographie Spitta's, der in diesem Fall, wie es so leicht vorkommen kann, nicht an die richtige Quelle geriet. Wertvoll ist auch das Verzeichnis der Musikalienbibliothek des Konzertmeisters Krüger, das manchen scharfen Blick auf die Instrumentalmusik in die Mitte des 18. Jahrhunderts tun läßt. Endlich ist außer der Studie von Fritz Volbach über Bach's Kantate »Ein' feste Burg ist unser Gott« noch »das Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach« von Max Schneider zu nennen, das trotz der Ausstände, die an seiner Vollständigkeit zu machen sind s. die Nachträge von R. Schwartz, Signale Nr. 25/26), überaus willkommen ist und wohl im kommenden Jahrbuch vervollständigt wird. Den Schluß des Jahrbuches bilden einige Referate. A. H.

Bach, Karl Philipp Eman., Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Kritisch rev. Neudruck n.

der unveränd., jedoch verb. 2. Aufl. des Originals Berlin 1759 u. 1762. Mit e. Vorwort u. erläut. Anmerkgn. versehen von Dr. Walter Niemann. (2 Tle. in 1 Bde.) Lex. 8°, VIII, V, 94 u. VIII, 130 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1906. ℳ 8,—.

Baughan, Edward Algernon. Music and Musicians. London, 1906. John Lane. pp. 325, large crown 8vo.

Superficial, vacillatory, by the musical critic of the "Daily News", etc., who has here collected and re-arranged his press-contributions. When a writer's stock-in-trade is his own impressionism, he is at the mercy of his moods, and constancy of judgment can then be attained by severe intellectual self-constraint only of which there is here little evidence. Author admits that he has found his opinions changing substantially from time to time, but has nevertheless arranged his matter by subject and not chronologically; the result is in respect of judgment a medley.

As to the weapons of dialectic, there is one stock argument which must be condemned as based on insufficent technical knowledge. "Wagner keeps melody in the orchestra, as if it was unnatural in the human voice" (p. 217). And then dissertation. Now Wagner knew as well as anybody else that the human voice, when it could be got in, was the most effective voice to be used in the score. But it will not come in, one tenth part as often as the critics viewing the matter in the abstract wish it to. In fact, supremely beautiful though it is, its effective range and capacity for figuration are such as to make it among the most limited instruments possessed by the musician. Music broad and gorgeous ran through Wagner's mind, and, though it is certain that he gave the melody-line thereof to the human voice as much as he could, yet such music more often than not makes that process impossible, and instruments more comprehensive or more agile or situated at another pitch, must present the sounds to the listener's ear. If the objector tries to re-score a scene of Wagner's giving more to the voice of the person on the stage, he will find it impossible. Objection then resolves itself into wanting Wagner's music to be something else intrinsically and radically than what it is. Of course the average musical critic's occupation would be gone if he was not allowed to argue on perpetually false postulates about a thoroughly technical art. And Wagner himself opened the sluice-shutter to all this sort of thing, in the diffuse discourses which, during many years of practical polemics he wrote all round, and in post hoc defence of, his own music. But Wagner with music-paper in front of him was neither dialectician, nor essayist, nor dreaming philosopher; he was a perfect musician, through whose mind went some of the most entrancing strains which have ever been conceived on this earth. It is to be supposed that he could be sometimes candid, and if he was candid, he would have admitted the truth of what is written here, and the falsity of theories about transferring the interest to this or that side of the foot-lights in the name of philosophy, ethics, aesthetics, or what not!

The ultra-impressionist-language style of musical criticism was recently here exposed. In present book is shown the egoistic-language style of the same; the adoption of which, if a writer only knew it, greatly handicaps whatever abilities he possesses. First-person writing cannot be condemned: in the hands of some it is even charming; but it requires the most delicate treatment to prevent its degenerating into disagreeble egoism, of which this book cannot at all be acquitted. There are some tricks of contemporary aesthetic diction which one might wish dismissed from use. "Berlioz's music is conditioned by scenes which are not present to the eye". Does that mean "emanates from?" Or what? C. M.

Beethoven, Ludwig van, Sämtliche Briefe u. Aufzeichnungen. Herausgegeben und erläutert von Dr. Fritz Prelinger. Erster Bd. Gr. 8°. XVIII u. 374 S. Wien u. Leipzig, C. W. Stern, 1907.

Beethoven's sämtliche Briefe. Kritische Ausgaben mit Erläuterungen von Dr. Alfred Chr. Kalischer. Erscheint in 28 Lieferungen. Davon erschienen: Erste Lieferung. 8°, 48 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1906. à ℳ —,60.

Beetz, K. O. und **Rude,** Adolf, Der Bücherschatz des Lehrers. Wissenschaftliches Sammelwerk zur intellektuellen und materiellen Hebung des Lehrerstandes, enthielt u. a. einen Abschnitt über Gesanguntorricht. II. Band. Gr. 8°, XII u. 544 S.

Digitized by Google

Osterwieck, A. W. Zickfeldt, 1906. ℳ 4,80.

Brendel, Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 25 Vorlesungen. Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker. gr. 8°. Leipzig, Gebrüder Reinecke. ℳ 10.—

Chesterton, George Keith. Charles Dickens. London, Methuen, 1906. pp. 303, demy 8vo. 6/.

Author, b. 1874, educated St. Paul's School, has been first reviewer of art-books, then general journalist. His style, sufficient for the drop-curtains of daily journalism, rather prolix and maniériste for the set pictures of book-form. Still he passes as good essayist, and present work deserves attention of musicians, as a continuous sermon written to the text that originality alone is the life-sap of art. He says truly, that in public esteem after a short time "Dickens will dominate the whole England of the XIX century. The positive argument for the permanence of D. comes back to the thing that can only be stated and cannot be discussed: creation. The immortal writer is he who does something universal in a special manner; who does something interesting to all men in a way in which only one man or one land can do". So does the ear of the real music-critic throw on this and that side all repetitions of formula however effective, all glamour of orchestra-presentment however brilliantly devised, and seize straight hold, if such is to be found, of that core of things which has been neither copied nor contrived. No one can define originality It is not strangeness. It need not be large in bulk, for a slight quantity rightly infused will give a sufficient savour to much formula. It may appear in construction, in harmonic system, in turns of melody, indeed in fifty things. But without it music is an ephemeris. Unfortunately, as far as ninety-nine hundredths of the music turned out is concerned, whatever fires the producer may have burnt in its production, it is really, when looked at objectively, just formula and nothing else, — merely the accustomed flowing out through a new human channel. Unfortunately too, the critics seldom rise to the level of this true discrimination, and it is the public who, pede claudo and with only instinct to help them, assay the original.

Grunsky, Karl, Festschrift z. »Hugo Wolf-Fest i. Stuttgart«, 4. bis 8. Okt. 1906. Lang gr. 8°, 159 S. Stuttgart, Carl Grüninger.

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. Aus Natur und Geisteswelt. 119. Gr. 8°, VI u. 140 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1906. ℳ 1,—.

Hesse's, Max, Deutscher Musiker-Kalender 1907. 22. Jahrg. Leipzig, Max Hesse, 1906. ℳ 2,—.

Die Einrichtung ist die übliche; das Verzeichnis der einzelnen Städte usw. ist wesentlich vervollkommnet. Der Konzertbericht aus Deutschland leistet die bekannten Dienste. Als literarische Gabe findet sich ein Aufsatz Hugo Riemann's »Der Januskopf der Harmonie«, in dem sich der Verfasser, mit kurzer Darlegung des dualistischen Prinzips, in aller Entschiedenheit dagegen verwahrt, daß er jemals auch nur im geringsten an diesem wankend geworden sei.

Houdard, G., La Rythmique intuitive. 8°, 24 p. Carcassonne, 1906.

Ce petit opuscule n'est que la leçon d'ouverture du cours libre que Mr. H. professe à la Faculté des Lettres de Paris cette année comme les précédentes. Notre collègue s'est spécialisé dans les questions rythmiques où les polémiques sont plus vives que partout ailleurs, et nous attendons de lui le plus tôt possible, l'ouvrage d'ensemble qui coordonnera toute sa doctrine sur ces sujets délicats.

J. Ecorcheville.

D'Indy, Vincent, César Franck. Collection des Maitres de la Musique. in-12. 250 p. Paris, 1906. Fr. 3,50.

Voir le nom de César Franck en tête d'une série d'étude musicologiques, et figurant officiellement entre celui de Palestrina et celui de Sébastien Bach, n'est-ce pas une chose bien douce pour tous ceux qui ont aimé le maître à l'époque où son art était méconnu. Cette réparation triomphante, — j'allais dire cette revanche — nous la devons à la plume de M. Vincent d'Indy, disciple familier de Franck, et chef aujourd'hui de la jeune école «franckaise». Personne n'était aussi autorisé que l'auteur de *Fervaal* à nous présenter l'admirable figure du «père» Franck, à commenter ses œuvres et son enseignement. L'érudition historique, et la documentation de première main, l'habitude de la pédagogie musicale, et les qualités d'écrivain distin-

gué, le désir enfin de nous faire participer à cette rayonnante bonté, dont les fidèles du maître ont tous connu l'attrait, tout cela s'allie dans cette œuvre à la fois didactique et enflammée. Et, chemin faisant, une esthétique personnelle à l'auteur se dessine, l'esprit de la «Schola» apparaît. Cette partie subjective du livre n'est pas la moins précieuse. Tantôt c'est Franck et le mysticisme du moyen-âge opposé vaillamment au formalisme conventionnel de la Renaissance, tantôt d'ingénieux aperçus: l'évolution de la forme Sonate, le rôle de la musique à l'Eglise, la mission de l'artiste. Est-il besoin d'ajouter que l'art officiel et son enseignement à la fin du XIX^e^ siècle se trouvent assez malmenés; et c'est un peu justice. Parmi toutes les polémiques, soutenues avec vigueur, et au nom d'un idéalisme fier, se dressent quelques problèmes que le musicologue rencontre toujours sur son chemin. Un des plus délicats est certes celui des influences subies par le maître. Franck, né wallon, formé en France à l'école de Cherubini, est considéré par son biographe comme le successeur direct de Beethoven, et comme le seul qui ait su faire fructifier utilement l'héritage symphonique du maître de Bonn. Cette thèse, qui trouvera des adversaires au pays de Bruckner et de Max Reger, paraît en France assez flatteuse. Aussi bien l'hostilité du public et des conservatoires contre Franck s'expliquerait-elle par cette antipathie notoire dont notre pays a fait preuve si longtemps à l'égard des dernières œuvres de Beethoven. Mais il faut avouer cependant que l'Allemagne ne réclame aucunement comme un des sens l'auteur de *Hulda*. M. d'Indy, frappé de cette indifférence, l'attribue à certaines qualités, bien françaises, de pondération et de conscience auxquelles, selon lui, l'allemand serait insensible. Voilà donc Franck rejeté de France pour son obscurité, et d'Allemagne à cause de sa clarté! La situation n'est-elle pas un peu bizarre? Ou plutôt le problème ne serait-il pas mal posé? M. d'Indy me pardonnera de ne pas entrer dans une discussion qui nous mènerait loin, et dont cependant les termes se présentaient naturellement à l'esprit dans une Revue internationale, comme celle-ci. Mon admiration pour ce très beau livre n'en reste pas moins tout à fait vive. —

J. Ecorcheville.

Krebs, Carl, Haydn, Mozart, Beethoven. Bd. Nr. 92 von »Aus Natur und Geisteswelt«. Kl. 8°, 119 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1906. ℳ 1,25.

Das Büchlein gehört zum allerbesten, was an populären Darstellungen bis dahin über diese Meister erschienen ist. Solche Schriften, die einerseits auf der Höhe der heutigen Forschung stehen, andererseits aber durchaus eigenes, und zwar gesundes Fühlen offenbaren, sind heute, wo das Parteigetriebe selbst in der Wertschätzung früherer größerer Meister üppig ins Kraut schießt, überaus willkommen zu heißen. Und das vor allem deshalb, weil gerade jetzt die Zeit immer energischer sich meldet, in der breitere Massen des Volkes sich für Musik und ihre großen Meister zu interessieren beginnen. Da tun uns kleinere aber stilistisch ausgezeichnete Schriften auf gesunder Basis geradezu not, denn daß vor allem die größte Anzahl der bekannten Reclam-Musikerbiographien gerade für die weiten Kreise nicht empfohlen werden können, stellt sich sozusagen mit jedem Tag mehr heraus. Es wäre sehr zu wünschen, wenn Krebs auch andere Musiker auf die gleiche Weise behandeln würde.

Die eine und die andere Stelle dürfen vielleicht mit einer Anmerkung versehen werden. Es betrifft dies einmal Mozart's Stellung zu Gluck, die der Verfasser in der Weise Jahn's hinstellt: Mozart ist der Johannes Gluck's. Bei dieser Ansicht ist einzig interessant, wie Krebs zu ihr kommt, nämlich auf Grund des reflexionslosen Schaffens Mozart's: »Nur hat er Mozart nicht darüber geredet (wie Gluck über die Opernreform), weil sich bei ihm das Schaffen ganz rein vollzog, weil er nicht zuerst reflektierte und danach seine Kunst einrichtete, sondern halb unbewußt den Weg verfolgte, den ihm seine musikalische Natur zuwies« (S. 77). Was Krebs an dieser Stelle sagt, widerspricht einer anderen in seiner schönen Festrede über Mozart (Angezeigt in Zeitschrift VII, S. 248), wo er Mozart's kritischen Verstand ins Auge faßt und den allgemeinen Satz formuliert: In dem Verhalten Mozarts gegenüber dem Operntext und dem Textdichter und in seinen Äußerungen über die Prinzipien, die er bei der Komposition verfolgte, liegt ein ganzes ästhetisches Programm (S. 11 der Rede). Nun also; wer sich ein eigenes ästhetisches Programm zurecht gelegt hat, kann doch nicht als reflexionslos gelten, und wer sich in der Jugend eine Oper vorher scharf überdenkt, wie es bei Mozart und seiner Entführung der Fall war, der wird doch später nicht unbewußt komponieren, da jede neue Oper neues, kritisches Nachdenken erfordert. In dieser Beziehung unterscheidet sich Mozart von Gluck und jedem anderen großen dramatischen Komponisten nicht im geringsten. Wenn der Verfasser (S. 75) das Beispiel anführt, wie Mozart für eine noch nicht gedichtete Arie

Digitized by Google

dem Textdichter den Text angab, die Musik aber vollständig im Kopf hatte, und er damit klar legt, daß Mozart Schopenhauer und Wagner vorausgeahnt habe (die Entstehung des Dramas aus dem Geiste der Musik), so bin ich damit ganz einverstanden. Nur ist aber dann zu sagen, daß Mozart nicht allein dastand, sondern ihm hierin die ganze Oper vorausgeht. Das zeigt sich in scheinbar sehr trivialen Fällen. Wenn z. B. Gluck, dem es doch gewiß in seinen großen Werken mit dem Drama Ernst war, Stücke aus früheren Opern entlehnt und sie mit neuem Text versieht, so ist der psychologische Prozeß vollständig gleich. Die Musik mit der Aussprache eines ganz bestimmten Gefühlsinhaltes, wie sie für die betreffende Situation in dem neuen Werk erforderlich ist und vom Komponisten klar erkannt ist, ist dann eben bereits vorhanden. Diese Musik paßt als solche auch in das neue Werk, wobei dann je nachdem da und dort geändert wird, wofür die lehrreichsten Beispiele nicht etwa Gluck, sondern Händel gibt. Daß das System der Verwertung schon vorhandener Musik mechanisch und trivial werden kann, verschlägt an seiner ursprünglichen Bedeutung nicht das geringste. Es verhält sich doch wohl so: Für eine bestimmte Situation braucht der Komponist eine ganz bestimmte Musik; hat er eine solche noch nicht, dann komponiert er eben eine neue, findet er aber die geeignete in früheren Werken oder fällt ihm nichts besseres ein, dann nimmt er eben die frühere Musik, die um so besser und dramatisch um so richtiger ist, je schärfer der Komponist die Situation erschaut hat und er deshalb um so schärfere Ansprüche an die Musik macht. Wer hier einmal Händel belauscht hat, der erlebt dramatische Wunder und stärkt seine Opernästhetik an Hand von Beispielen, die einem einen festen Grund und Boden geben. Es geht also wohl kaum an, daß man speziell Mozart als Vorahnung Wagner's auffaßt; hat es doch immer seine Bedenken, wenn man einen einzigen Meister, dessen allgemeine Stellung (und hierzu gehört Mozart's Verhältnis zum Drama) sich aus der ganzen Entwicklung ergibt, eine ganz besondere Position einräumen will; diese Trennung von der allgemeinen Entwicklung beginnt erst beim Aufsuchen der individuellsten Züge, die nun aber bei Mozart nicht in seiner Stellung zum Drama zu suchen sind. In diesem Aufsuchen individueller Züge beruht im übrigen gerade die Stärke des vortrefflichen Büchleins, wenn, um bei Mozart zu bleiben, auch Aussprüche, wie: »In der Oper ist Mozart der größte Charakteristiker, der jemals gelebt hat« immer etwas Gefährliches an sich haben, da sie eigentlich die Kenntnis der ganzen Opernliteratur voraussetzen. Ausgezeichnet sind die programmatischen Hinweise auf einzelne Partiturstellen. Um das »seltsam leidenschaftliche Wesen« in Mozart's Klaviersonaten (S. 69) zu erklären, gibt es noch geeignetere Klavierwerke als der Durchführungsteil der C-dur Sonate. Zu S. 83 ist zu bemerken, daß Goethe doch der »Zauberflöte« eine Fortsetzung gab, sich nicht nur mit dem Gedanken einer solchen trug. Doch das und einiges weitere (z. B. die Erklärung des Ouvertüren-Allegro der Zauberflöte als eine wie »Papageno's Geschwätz dahinlaufende Fuge«; so wichtig war doch der Mozart von Schikaneder zu einem guten Teil aufgedrängte Papageno nicht) sind Dinge, die dem eigentlichen Wert der Schrift keinen Abbruch tun.

Alfred Heuß.

Kügele, Rich., Harmonie- u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Zum Selbststudium, f. Lehrer u. alle Freunde d. Musik, f. Musikschulen, Seminare u. Präparanden-Anstalten bearb. III. Tl. (Schluß der theoret. Abtlg. u. der Übungsaufgaben.) 2., verb. Aufl., gr. 8°, IV u. 179 S. Breslau, F. Goerlich, 1906. ℳ 2,40.

Lombard, Louis, Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers. 8°, XII u. 139 S. Berlin-Leipzig, Modernes Verlagsbureau, C. Wigand, 1906.

Der Verfasser ist der Besitzer des Schlosses Trevano bei Lugano und besonders durch die Aufführungen, die dort veranstaltet werden, in weiteren Kreisen bekannt. Über das Nähere orientiert die »Einleitung«. Der Inhalt des Buches befaßt sich mit musikalischen Zeitfragen, die vorwiegend für Amerika (der Verfasser ist amerikanisierter Franzose) Wert haben. So leicht und feuilletonistisch das Ganze gehalten ist, den praktischen Amerikaner mit dem offenen Blick für das Tatsächliche verleugnet das Buch auf keiner Seite. Der größte Teil des Buches ist eine Ermahnung an Amerika, die Musik und besonders die Erziehung zur Musik in anderer Weise zu betreiben. Es gereicht dem Verfasser zur Ehre, daß er dabei den veredelnden, sittlichen Einfluß echter Musik und Musikübung seinen Landsleuten immer wieder vorhält. So geht denn auch durch das ganze Buch die Klage, daß Amerika noch nicht einen einzigen großen Komponisten hervorgebracht habe. Wenn dann Lombard

plötzlich ausruft: »Hoffen wir indessen, daß die nächste Generation uns einen großen Komponisten geben möge« (S. 99) und diesen Komponisten auch noch näher beschreibt: »Befreit vom Konventionellen und den europäischen Vorurteilen, und unter Zurückweisung griechischer Fabeln und biblischer Legenden, wird unser Messias der Musik die erhebendsten Hymnen anstimmen, zu welchen ihn die freie und kräftige Wiege seiner Heimat begeistert. Hymnen, wie sie niemals die Kinder einer erschöpften Zivilisation träumten«, so glaubt er wohl selbst nicht an diese Phantasien, da er an anderen Stellen scharf genug auf die Feinde echter Schöpferkraft hinweist, die er in Amerika vor allem in der bestehenden materialistischen Auffassung des Lebens findet. Da manches, was über amerikanische Verhältnisse gesagt wird, auch für uns gilt, so war die Übersetzung nicht überflüssig. Denn die große Frische wird dem Büchlein auch zu einer Verbreitung in Deutschland helfen.

A. H.

Marx, Adolf Bernhard, Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen. In 2 Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Werke, sowie mit einem Mattlichtdruck Beethoven's von A. v. Klöber. 2 Bde., gr. 8°. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1906. ℳ 12,50.

Paul, Theod., Systematische Sprech- u. Gesangstonbildung. 1. Teil: Vorträge, zu ein. Handbuch d. allgem. Tonbildung vervollständigt u. eingerichtet sowohl f. d. Einzel-, Sprech- u. Gesangunterricht u. den gemeinsamen Unterr. a. Schulen, Prediger- u. Lehrerseminarien, Konservatorien u. Schauspielschulen, f. studentische Sängerschaft. u. Chorgesangvereine, wie auch zum Selbstunterricht für Redner (Geistliche, Offiziere, Juristen, Lehrer) u. als Material zur Unterweisg. in der Beseitigung von Sprach- u. Stimmstörungen. Dem Texte sind 140 Übungstafeln eingefügt. Lex. 8°, VIII u. 102 S. m. Bildnis. Breslau, J. Hainauer, 1906, ℳ 4,—.

Pougin, A., Hérold. Collection Laurens. in-12°, 130 p. Paris, 1906.

Le livre de notre éminent collègue répond parfaitement au but de cette collection. Il contient un enseignement sous une forme facilement accessible. La méthode en est sûre; la documentation aisée; le style agréable.

Quelle singulière figure que celle de ce musicien mélancolique et studieux, dont nous voyons ici le portrait délicat. Brillant élève et fort en thème, disciple aimé de Catel et de Méhul, choyé partout où il va, Hérold s'impose à ses débuts au public parisien, et en quinze ans arrive au triomphe du *Pré aux Clercs*. Sa carrière assez courte (1791—1833) s'écoule aimablement au milieu de productions variées: opéra-comiques, ballets et cantates; romances; fantaisies et caprices de piano, quatuors et trios de salon; concertos et symphonies d'orchestre. Toute cette littérature et la personnalité même de son auteur nous semblent bien un peu falottes à distance. Est-ce ingratitude? Serions-nous mal placés pour juger *Marie* ou *Zampa*? Que M. P. nous permette ici quelques réserves. Il semble que Hérold fut un des ces êtres admirablement assimilateurs, mais peu capables de créer, au sens véritable de ce mot, c'est-à-dire d'engager l'art dans des voies nouvelles. La facilité même avec laquelle il fut accueilli ne prouve-t-elle pas qu'il apportait peu de nouveauté dans le monde de la musique et des musiciens? Et son mérite ne serait-il pas d'avoir unifié des styles différents, en les accommodant au goût du jour, qui régnait à Paris: style de l'ancien opéra (Hérold connaît Campra), et de l'opéra-comique, style de Rossini, style de Weber Le «Journal» manuscrit d'Hérold, dont M. P. nous donne des extraits précieux, marque évidemment les préférences de ce tempérament qui fut toujours débile. Mozart lui semble un peu «cuivré», et Salieri est son dieu. A Vienne, il se désole de ne pas voir Hummel et pendant un séjour de 2 mois, il évite Beethoven, «farouche comme sa figure»; il fuit enfin comme un danger cette musique allemande «serrée, qui parle toujours aux oreilles et jamais à l'âme». Après 20 ans d'études, d'essais, de voyages, son idéal ne dépasse pas le rêve d'un grand opéra en 5 actes «avec des occasions de joli chant», des «divertissements des tableaux de grand effet» et «la fin dans les mains des peintres, des machinistes ou du directeur». Où mène donc une pareille esthétique, réalisée par un habile homme, qui manie aussi volontiers les chœurs fugués à la Haendel, que les artifices du «bel canto», et qui à ou de près l'Italie, l'Allemagne et la France? N'est-ce pas à Meyerbeer? M. P. l'avoue et reconnaît ainsi combien Hérold a con-

Digitized by Google

tribué plus que tout autre musicien français à l'avénement de ces œuvres disparates, où l'auteur rassemble pour nous divertir toutes les ressources d'un art cosmopolite. Que ces fleurs éparses dont Hérold a formé quelques bouquets agréables soient aujourd'hui tant soit peu fanées, doit-on s'en étonner? — J. Ecorcheville.

Prod'homme, J.-G., Les Symphonies de Beethoven, un vol. in-8° de 492 p., précédé d'une préface de M. Edouard Colonne. Portrait de Beethoven d'après Letronne. Paris, Delagrave, 1906. Fr. 5,—.

Voici un livre que le public français ne peut manquer d'accueillir avec joie: sur Beethoven, nous avons encore peu d'ouvrages étendus ou conçus selon une méthode vraiment historique; certains ouvrages, d'autre part, qui ont pu rendre service dans leur temps, sont, en quelque sorte, démonétisés par de plus récentes découvertes. Si bien que le public français n'avait guère plus rien à consulter avec fruit au sujet de Beethoven. Et chaque jour, le goût de la musique et même de l'histoire musicale se répandant, et Beethoven trouvant en France des interprètes de plus en plus nombreux et d'un talent de plus en plus sûr (faut-il citer Colonne et Chevillard, donnant le cycle des Neuf Symphonies, Risler un cycle des Sonates, Armand Parent organisant pour la première fois en Europe un cycle de toute la musique de chambre laissée par le maître de Bonn?), l'on souhaitait de plus en plus un bon livre sur Beethoven et sur ses œuvres.

Et de très bonnes études partielles avivaient encore ce désir: telles, par exemple, l'étude sur la Jeunesse de Beethoven, que M. de Wyzeva a recueillie dans son Beethoven et Wagner, ou la Correspondance de Beethoven, traduite par M. Jean Chantavoine, ou l'esquisse biographique écrite par M. Romain Rolland, ou encore le Secret de Beethoven, de M. Raymond Bouyer, et les Notices que M. Charles Malherbe composa pour les concerts de Risler et qu'il réunira bientôt en volume.

Aujourd'hui, le livre de M. J.-G. Prod'homme va répondre, enfin, à l'attente du public. Sous le titre: les Neuf Symphonies de Beethoven, l'excellent musicographe, déjà si apprécié pour ses travaux sur Berlioz, nous donne tout ce que nous désirions savoir. Il nous montre comment ces neuf chefs-d'œuvre ont pris naissance dans l'âme même de leur auteur; car il nous donne sur la biographie de Beethoven les indications les plus caractéristiques et les plus précises; il reproduit aussi ces «carnets d'esquisses» où l'on voit germer les idées génératrices des Symphonies. — Une fois qu'il a montré la naissance de l'œuvre, il l'étudie en elle-même, et il illustre ses analyses musicales avec de très abondantes citations de la partition. — Enfin, il montre comment l'œuvre s'est, pour ainsi dire, détachée de son auteur; il fait l'histoire très détaillée des premières auditions, et l'histoire sommaire des auditions plus récentes.

Et cela constitue, pour une part, un tableau où l'on voit vivre Beethoven parmi ses contemporains; et pour une autre part, un résumé de l'histoire du goût musical en Europe. Ce sont de longues et curieuses citations d'Oulibicheff, de Berlioz, Lenz, Colombani, Fétis, Urhan, Hans de Bülow, Weingartner, Damcke, Wagner, ...

Rien n'est plus instructif que ces jugements signés de noms illustres. Ce n'est pas tant parce qu'ils renseignent sur l'œuvre de Beethoven; c'est plutôt par ce qu'ils nous font mieux connaître leurs auteurs et surtout la qualité de leur imagination. Ecoutant telle ou telle Symphonie, l'on imagine une noce villageoise, un autre une marche funèbre, un autre voit «le sourire de la Chimère», tandis qu'un autre (c'est Oulibicheff) voit son voisin lui tirer la langue; un autre (c'est Berlioz), voit des «éléphants ivres d'eau-de-vie» essayer un pas de gavotte; et le mystique Urhan cite un ami qui découvrait un symbole hermétique dans la Symphonie avec chœur, c'était, assurait-il, les épreuves de la franc-maçonnerie et l'admission du néophyte . . ; Pour Wagner, la VII^e^ était «l'apothéose de la Danse», et Wagner rapprochait Beethoven et Prométhée par un calembour (Thon et Ton).

Une telle fantaisie, une telle inconsistance dans les jugements nous fait aimer encore plus la rigueur historique dont M. J.-G. Prod'homme, dans ce livre sur les Symphonies de Beethoven comme dans ses précédents ouvrages, ne se départit jamais. Adolphe Boschot.

Roothavn, Louis, Praktischer Wegweiser für Männer-Gesangvereine. 5. Aufl. Kl. 8°, 20 S. Bübl, A. Geo, 1906. ℳ —,20.

Schröder, Hermann, Ton u. Farbe. System einer Charakteristik d. Töne u. d. Tonarten übertragen auf das Gebiet der Farben u. eine hieraus entstehen. neue Farbenharmonie m. 7 Farbentafeln. (Buchschmuck von

Christian Ferd. Morawe.) 4°, 20 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg, 1906. ℳ 7,50.

Waltz, Heinrich, Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte (Stadtpfeifereien). (Volkswirtschaftliche Abhandlungen an der badischen Hochschule. Bd. VIII, Heft 4). Karlsruhe, Braunsche Hofbuchdruckerei. ℳ 2,40.

Wolzogen, H. von, Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Gr. 8°, 237 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906, ℳ 5,—.

Unter musikalisch-dramatischen Parallelen versteht der Verfasser die Wiederkehr identischer oder im Ausdrucke verwandter Themen und Motive zur Illustration verwandter dramatischer Vorgänge in Wagner's Werken. Eine an sich höchst verdienstvolle Aufgabe, die, falls sie auch auf andere Meister ausgedehnt würde, für unsere moderne Ästhetik sehr instruktives Material liefern könnte. Denn dasselbe Problem kehrt bei jedem Künstler wieder, der überhaupt etwas Eigenes zu sagen weiß; wer z. B. die Bach'schen Kantaten unter diesem Gesichtspunkte einmal behandeln wollte, würde zu kaum minder überraschenden Ergebnissen kommen, als im Falle Wagner. Das Schlagwort von der »Musik als Ausdruck« ist neudeutschen Ursprungs, die Sache selbst aber ist alt, man denke nur z. B. an die Lehre von den Affekten, von den älteren Theorien ganz zu schweigen.

An 100 Beispielen wird der genannte Parallelismus in den Wagner'schen Werken erläutert. Ein großer Teil davon zeigt sehr treffend, wie sich bei Wagner bei verwandter dramatisch-psychologischer Entwicklung auch verwandte musikalische Motivbildungen einstellen. Mehrere davon haben den Meister, wie der Verfasser richtig erwähnt, durch seinen ganzen Schaffensgang hindurch begleitet, und es ist interessant, zu verfolgen, wie sie sich bei zunehmender Reife des Künstlers zu immer ausdrucksvolleren und individuelleren Gestalten entwickeln.

Soweit es sich bei diesen »Parallelen« um scharf ausgeprägte melodische, harmonische oder rhythmische Charakterköpfe handelt, die durch ihre Wagner'sche Eigenart sofort ins Ohr fallen, kann man dem Verfasser ohne weiteres beistimmen, sofern sich die Verwandtschaft psychologisch ungezwungen begründen läßt. Anders aber liegt der Fall, wenn einzelne Phrasen, die längst Gemeingut der deutschen Musiker waren, ehe sie bei Wagner wiederkehren, ebenfalls jenen »Parallelen« beigezählt werden, wie z. B. die Folge


(S. 203)

oder gar die Kadenzformel


(S. 83)

Auch verschiedene Lieblingswendungen, auf die Wagner, wie jeder andere große Tonmeister, häufig unbewußt zurückkommt, soll man nicht zu »dramatischen Parallelen« hinaufschrauben wollen, wenn man nicht jenen erkünstelten Ausdeutungen anheimfallen will, die aus den Auswüchsen der Goethephilologie sattsam bekannt sind. Das »Hineingeheimnissen« steht gerade bei den begeistertsten Anhängern Wagner's besonders im Flor, und dieser Übereifer stört nicht selten auch den Eindruck der vorliegenden, in ihrem Grundgedanken durchaus berechtigten und anregenden Schrift. H. Abert.

Wossidlo, Walther, Operettenbibliothek. Populärer Fürer durch Poesie u. Musik. Nr. 301. J. S. Strauß, die Fledermaus.

—, Oratorien-Bibliothek. Nr. 200, Haydn, Die Schöpfung. Nr. 202, Mendelssohn-Bartholdy, Elias. 203, Paulus. 8°, Leipzig, Rühle und Wendling (1906). ℳ —,20.

Digitized by Google

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Abkürzungen für die Zeitschriften der Zeitschriftenschau.

AdlM	Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.
AM	L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lebsten.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW	Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.
C	Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Ce	Cæcilia, Maandblad voor Muziek, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
Cc	Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.
CEK	Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
CM	Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu	Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO	Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CrM	La Cronaca Musicale (Piccola rivista di musica), Pesaro, Luigi Albato Villanis.
DAMZ	Deutsche Armee-Musikzeitung, Frankfurt a/M.
DBG	Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Mansteinstrasse 8.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTK	Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg, C. Neubauer.
DVL	Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
Et	Etude, Philadelphia, Theo. Presser.
FM	Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
GBl	Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo	Gregorius-Bote, ibid.
GM	Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
GR	Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
H	Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
HKT	Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 35.
K	Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
KCh	Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL	Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KTM	Theater- und Musikzeitung, Königsberg i. Pr., R. Leupold, Baderstr. 8/11.
KVS	Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
KW	Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L	Lyra, Wien, Anton August Naaff.
LM	Le Mercure Musical, Paris, 2, rue de Lanvois.
Lu	Lutnista. Warschau, Chmielna 27.
LZ	Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
M	Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
Mc	Music, London, 186 Wardour Street.
Mu	Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
MB	Muziekbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
MC	Musical Courier, New York, 19, Union Square.
MH	Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
MHe	Musical Herald, London, W. 24, Berners St.
MfM	Monathefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
MIZ	Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, M. Warschauer.
Mk	Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MLB	Musikliterarische Blätter, Wien VIII, Pazdirék & Ko., Neudeggergasse 20.
MNo	Musikal. Novitäten. Warschau, Warecka 15.
MM	Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG	Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMir	Musuikalnui Mir.
MMR	Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MMu	Musical e Musicisti. Milano, Ricordi & Co.
MN	Musical News, London, E.C. 4 Bell's Buildings.
MNo	Musikalische Novitäten, Warschau Warecka 15.
MO	Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
MR	Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
MRu	Musikal. Rundschau, München, Kaulbachstraße 8[4].
MS	Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSfG	Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSS	Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedeker.
MSt.	The musical Standard, London, W. Reeves.
MSu	La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
MT	Musical Times, London, Novello & Co.
Mus	The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MW	The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt).
MWB	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).
NM	Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ	Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP	Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth
NMZ	Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
OCh	The Organist and Choirmaster, London W., 9, Berner's Street.
OA	L'Ouest Artiste, Nantes, 12 Rue Santeuil.
PA	Le Progrès Artistique, Paris, 22—23 passage des Panoramas.
PJ	Piano Journal, London, W. Rider & Son.
RA	Revista Artistica, Sao Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
RAD	La Revue d'Art dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
RC	Revue germanique. Paris, Felix Alcan. 108 Boulvard Saint-Germain.
RCG	Revue du chant grégorien. Grenoble, Rue d'Alembert.
RE	Revue Éolienne, Paris, Toledo & Cie.
RG	Revue Germanique. Paris, Alcan. 108 Boulevard S. Germain.
RM	Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMC	Revista Musical Catalana, Barcelona.
RMG	Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI	Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ	Rheinische Musik- und Theater-Zeitung. Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
RoM	România Musicală, Bukuresti, Str. Olteni 46.
S	Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si	Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk	Spiewkościelny. Plozk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
St	The Strad, London, E. Shore & Co.
SA	Sempre Avanti, Amsterdam, Allert de Lange.
SC	Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH	Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.

Digitized by Google

SMT	Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SZ	Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
TK	Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janetzke.
TSG	Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
TV	Tijdschrift der Vereeniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Muller & Co.
TW	Das Tonwort, Eisleben, Carl Eitz.
U	Urania, Erfurt, Otto Conrad.
WCh	Wegweiser durch die Chorgesang-Literatur, Köln, H. vom Ende.
WCR	Weekly Critical Review, Paris, 336 rue St. Honoré.
WKM	Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, Schulerstraße 18.
WvM	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z	Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg	Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZIMG	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.
ZOH	Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau, Graz, Buchhandlung »Styria«.

Anonym. Robert Schumann, SMT 26, 12. — R. Wagner als Kunstkritiker, Tägl. Rundschau, Berlin 1906, 188. — Clara Schumann, The Athenaeum, London, 4112. — Künstler als Schriftsteller u. Kritiker, Zeitschrift f. bildende Kunst, Leipzig 41, 11. — Fr. Volbach: Beethoven. Bespr., LZ 57, 35. — Bach and Handel, MMR 36, 429. — Die Schönheit des liturgischen Orgelspiels, KCh 17, 9 f. — R. Schumann, HKT 11, 1. — A wonderful music shop, St 17, 197. — Ignatius von Senestrey, Bischof von Regenburg †, MS 39, 9. — Musikdirektor Karl Flitner †, SMZ 46, 24. — Zur Aufführungsrechtfrage, Musikgeschäftliche Blätter, Berlin 1, 8.

Abell, A. M. Schumann as a writer, MC 26, 6 ff.

— Bayreuth in 1876 and 1906, MC 26, 8 ff.

Andro, L. Lilli Lehmann, NMZ 27, 23.

Antcliffe, H. Rob. Schumann. Twentieth Century Quarterly London, August, 1906.

Aubry, P. Les plus anciens textes de musique instrumentale, LM 2, 17/18.

Batka, R. Das Leitmotiv, KW 20, 1.

Berg, W. Die Vortragssprache u. Stimmbildungskunst bei d. Alten, Die Stimme, Berlin, 1, 1.

Bottenheim. Aphrodite, Cae 63, 9.

C., E. Folklore musical, GM 52, 35/36.

C., J. Mme Pauline Viardot, RM 6, 16.

Calvocoressi, M. D. M. Alexandre Glazounow, ZIMG 7, 12.

Cebrian, A. J. S. Bach und d. Schule, MSS 1, 5.

Chase, M. W. Natural law in piano technique, Mus 11, 9.

Clark, Fr. H. Über das wahre Legatospiel, MWB 37, 35.

Cleve, J. S. v. Spurious expression, Et 24, 9.

Conrat, H. Berlioz in England, NMZ 27, 23.

Crolius, H. E Stuttering and stumbling among piano students, Et 24, 9.

Cumberland, G. A study of Sir Edward Elgar, Et 24, 9.

Curzon, H. de. E. Wagner et Rossini et leur entrevue a Paris en 1860, GM 52, 37/38.

— Des divers types mélodiques. A propos de Gluck, GM 52, 35/36.

— La Scala de Milan de 1778 à 1906, GM 52, 33/34.

Daubresse, M. Quelques manifestations de l'Emotion musicale, CMu 9, 18.

— Un Syndicat de femmes musiciennes, CMu 9, 16/17.

Dent, E. J. A new edition of Domenico Scarlatti, MMR 36, 429 ff.

Detweiler, H. R. First steps in teaching technic, Et 24, 9.

Dibble, H. P. Local effort, Et 24, 9.

Dotted Crotchet. The Abbey church of Waltham holy cross, MT 62, 763.

Draber, H. W. Über musikalische Debuts in London, AMZ 33, 38.

Drömann-Wake, Chr. Was kann von seiten des Kantors und Organisten geschehen zur Hebung unseres kirchlichen Gemeindegesanges? Si 31, 8.

Droste, C. Künstlerischer Nachwuchs in Bayreuth 1906, BW 8, 21.

Dry, W. The Bayreuth and Munich festivals, MMR 36, 429.

E., F. G. Wagner's music in England, MT 62, 763.

Ende, A. von. Die Musik der amerikanischen Neger, Mk 5, 24.

Erven Dorens, C. v. Het Gregoriaansch problem, Cae 63, 9 ff.

Fays, J. de. M. L. Jehin, Le Journal Musical, 12, 17.

Ferrero, F. La musica dei negri americani, RMI 13, 3.

Fierens-Gevaert. Karel Mestdach, GM 52, 33/34.

Frnkl., L. R. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnegesang. Bespr. LZ 57, 37.

Fürst, L. Eine Erinnerung an Eugen Gura, AMZ 33, 36.

Gauer, O. The cultivation of musical taste, MSt 26, 659.

Gauthier-Villars, H. Gluck et Jean d'Udine, LM 2, 17/18.

Digitized by Google

Geissler, F. Triviale Musik, Die Zukunft, Berlin, 14, 48.
Gerhardt, P. Die Orgel der Lutherkirche zu Zwickau, KCh 17, 9.
Goddard, J. The special effects of the use of music in the early Christian church and the rise of the viol, MSt 26, 662.
Gräner, G. Wagner's Werk, Die Schaubühne, Berlin, 2, 28.
Grove, G. Mendelssohn's Violin Concerto, MT 62, 763.
Gusinde, A. Die Silbe la im Sprech- u. Sprachunterricht, Die Stimme, Berlin, 1, 1 ff.
Gutzmann, H. Stimmeinsatz und Stimmansatz, Die Stimme, Berlin, 1, 1.
H., V. Aus Archiven und Bibliotheken, Een nieu liet, MS 39, 9.
Haberl, F. X. Alte Erinnerungen, neue Eindrücke, MS 39, 9.
Hackett, K. Song interpretation, Mus 11, 9.
Hale, E. The class system of teaching, Mus 11, 9.
Hammer, H. Eine Demonstration der Methode Jaques-Dalcroze, ZIMG 7, 12.
Hantich, H. Le compositeur tchèque Foerster et sa symphonie sur Cyrano de Bergerac, RM 6, 16.
Harrison, B. A forgotten Concert room, MT 62, 763 ff.
Hollander. Jets over Kunstbescherming, Cae 63, 9 ff.
J. Martin Collin †, SMZ 46, 23.
J., A. J. Peter Cornelius, MT 62, 763 ff.
Jacobsohn, S. Theaterreform, Die Schaubühne, Berlin, 2, 30.
Judson, A. L. The festival in the small town, Et 24, 9.
Ireland, J. H. Teaching scales, Et 24, 9.
Istel, E. Oberdeutsche Festklänge, NZfM 73, 36/37.
Karpath, L. Ernest van Dyck, BW 8, 21.
Katt, Fr. Pariser Opernnovitäten vor d. großen Revolution u. Schreckenszeit, DMZ 37, 37.
Kloss, E. R. Wagner u. Ludwig Spohr, BW 8, 21.
— Bayreuther Dirigenten, BW 8, 21.
— Zum 50. Geburtstage Felix Mottl's, MWB 37, 35.
— Bayreuther Festspiele 1906, BfHK 10, 12.
Krebs, C. Rob. Schumann, Gartenlaube, Leipzig, 8, 23.
Kürnberger, F. Ein unveröffentlichtes Manfred-Gedicht zu R. Schumann's Musik, Österr. Rundschau, Wien, 8, 92/93.
L., O. Eugen Gura †, AMZ 33, 36.
L., W. Isadora Duncan and her new style of dancing, Elsevier's Geillustreerd Maandschrift, Luzac, August 1906.
Lacrie, L. La Vestale de Spontini, à Béziers, CMu 9, 18.
Lambrechts-Vos, A. Het 40-jarig jubileum van J. H. Sikemeier aan de Muziekschool der M. t. b. d. T. te Rotterdam, WvM 13, 35.
Lassus, Augé de. La Vestale de Spontini, RM 6, 16.
Lederer, V. Musikdramatische Festspiele bei den alten Barden, Mk 5, 24.
Leichtentritt, H. Sinfonische Spaziergänge, NZfM 73, 36/37.
Lutz, L. XVIII. Generalversammlung d. Cäcilienvereins d. Diözese Straßburg, C 23, 8.
M., W. Eugen Gura, NMP 15, 17.
Malherbe, Ch. Une autobiographie de Berlioz, RMI 13, 3.
Marteau, H. Joachim und die Violine. Bespr. v. Joachim's Violinmethode, MWB 37, 36.
Matras, M. Inspiration, MMR 36, 429.
Matthews, J. Violin schools. Bespr., St 17, 197.
Maubel, H. Prélude oral et une audition d'œuvres de Mozart, CMu 9, 16/17.
— Un livre sur Schumann, GM 52, 33/34.
Mauke, W. Die Münchener Wagnerfestspiele II u. III, NMP 15, 17.
McWhood, L. B. Recent progress in education in music, Mus 11, 9.
Mojsisovics, R. v. Max Reger's Orgelwerke, MWB 37, 37 ff.
Monaldi, E. Berühmte Sänger des 19. Jahrhunderts, Nuova Antologia, Rom, August 1906.
Moser, J. Paul v. Janko's Neuklaviatur, Hochland, München, 3, 11.
Muñoz, L. V. Musikalisches Manuskript aus d. 15. Jahrhundert, Ciudad de Dios, Madrid, No. 6, 1906.
Oehlerking, H. Georg Rauchenecker †, BfHK 10, 12.
Paul, E. Der Gesangunterricht im Lehrerseminar, MSS 1, 5 ff.
Pearce, Ch. W. Organist in their relation to the clergy, Mus 11, 9.
Pedrell, F. Musichs vells de la terra. Adicions a la primera serie (segle XVI), Joan Brudieu, RMC 3, 32.
Pfordten, H. v. Was ist uns Mozart? S 64, 51.
Philistin. Snobisme et critique, LM 2, 17/18.
Pissin. Krüger: Pseudoromantik. Fr. Kind u. d. Dresdner Liederkreis. Bespr., Ztschr. f. dtsch. Altert. XLVIII, 1/2.
Poyser, A. The neglect of the operetta, MSt 26, 661.
Prelinger, Fr. Beethovenia II, S 64, 52.
Prod'homme, J.-G. Félicien Davids Reise

nach Deutschland (1845), ungedruckte Briefe, Mk 5, 23.

Protiwinsky, H. Der künstlerische Dilettantismus, seine Grundlagen und Richtungen, NMP 15, 17.

Quittard, H. Spontini compositeur, RM 6, 16.

Raff, H. Die Kindheit Joachim Raff's. Süddeutsche Monatshefte Stuttgart, 3, 8.

Reinhard, L. Das Konzertprogramm, BfHK 10, 12.

Reitler, J. Das Salzburger Musikfest, NMP 15, 17.

Rendtorff. Ein Willkommgruß dem 19. Deutschen Evangel. Kirchengesangsvereinstag in Schleswig, MSfG 11, 9.

Riemann, H. Handbuch d. Musikgesch. Bespr. La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom 25, 7.

Riemann, L. Schullied — Volkslied? MSS 1, 5.

Rijken, J. Jets over de nieuwere pianomethodes, Cae 63, 9.

Ritter, H. Allgemeines über Streichinstrumente, La Cultura di Ruggera Bonghi, Rom 25, 7.

Roeder, K. Die Vorbildung der Seminaristen für d. Schulgesangunterricht, Die Stimme, Berlin 1, 1 ff.

Rosenthal, F. Die Gemütswirkungen religiöser Musik, AMZ 33, 38.

Rouchès, G. L'Italie musicale au XVIIIe siècle: Impressions d'un amateur français, le Président de Brosses, CMu 9. 16 17.

Rudder, M. de. A Bayreuth, GM 52, 37/38.

Runge, M. Carl Loewe und die Vogelwelt, Mk 5, 23 f.

S., H. Iwan Knorr, NMZ 27, 23.

Sachsse, E. Rob. Schumann, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, August 1906.

Scharlitt, B. Das Musikfest in Salzburg, Mk 5, 24.

Schaub, H. F. Die »Träger der musikalischen Entwicklung des deutschen Volkes« im Lichte der Kritik. DMZ 37, 37.

Schmid, O. Hasse und seine Kirchenarien, BfHK 10, 12.

Schmidkunz, H. Musikbibliotheken, NMZ 27, 23.

Schmidt, K. E. R. Wagner in der französischen Karikatur, Velhagen & Klasing's Monatshefte, Bielefeld 21, 1.

Segnitz, E. Anselmo Feuerbach e Riccardo Wagner, RMI 13, 3.

Seidl, A. Musik und »Weltanschauung«, AMZ 33, 36.

Spaan, P. Modern Kunstenaarschap, WvM 13, 37.

Spanuth, A. Das Salzburger Musikfest, AMZ 33, 36.

Specht, R. Bayreuth, Die Schaubühne, Berlin 2, 30/32.

Spitteler, C. Glockenlieder, Das literarische Echo, Berlin 8, 23.

Springer, H. Zur Frage d. musikalischen Bibliographie, ZIMG 7, 12.

Stauber, P. Hermann Winkelmann, Das literarische Deutsch-Österreich. Wien 6, 8.

Stephani, H. Orgelkunst, NZfM 73, 38.

Stelljes, W. Ein seltener Fund (das neu aufgefundene Steiner-Cello), Über Land u. Meer, Stuttgart, 48, 47.

Stoecklin, P. de. Ménage d'artistes: Rob. et Clara Schumann, CMu 9, 18.

Storck, K. Kritik als Erziehung zur Kunst, Der Türmer, Stuttgart, 8, 11.

Tetzel, E. »Alte« und »neue« Methodik, KL 29, 17 f.

Textor, H. J. P. Muziek in de hedendaagsche litteratur, WvM 13, 36.

Thiessen, K. Neue Liederschau, NZfM 73, 38 f.

Torchi, L. I monumenti dell' antica musica francese a Bologna, RMI 13, 3 ff.

Tovey, D. Fr. Bach's Humor. ZIMG 7, 12.

Vancsa, M. Musiker-Briefe, NMP 15. 17.

Vianna da Motta, J. Bayreuther Eindrücke, KL 29, 18 f.

Viola. Amateur orchestras, St 17, 197.

Wellmer A. Erinnerungen an Karl Loewe, BfHK 10, 12.

Welzhofer, K. Die Komposition d. Staatsreden des Demosthenes. La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom 25, 7.

Wetterstedt, A. af. Neue Gesangsliteratur, S 64, 53/54.

Widmann, V. Konzert, Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart 3, 8.

Wiedermann, Fr. Dr Küffner, Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an den Mittelschulen. Bespr., MSS 1, 6.

Wilson, F. Le Rythme, Le Journal Musical 12, 18.

Wiltberger, A. Aus dem rheinischen Volksliederschatz, MSS 1, 6.

Winn, E. L. Russian piano music, MSt 26, 663.

Wuthmann, L. Abriß der Musikgeschichte La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom 25, 7.

Ziegler, E. Richard Strauß, Bookman, New York, August 1906.

Zureich, Fr. Stimmbildung in d. Schule, MSS 1, 6 ff.

Digitized by Google

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen N. 36, Leipzig September 1906. Angekündigt werden verschiedene Denkmäler deutscher Tonkunst. Instrumentalkonzerte deutscher Meister und Ausgewählte Werke von A. Steffani, auf die man schon so lange begierig war. Von musikgeschichtlichen Werken sind in Vorbereitung: Das Liederbuch des A. Puschmann. Herausgegeben von G. Münzer, Die Musik Skandinaviens von W. Niemann, Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst von A. Schwaitzer, die 4. Auflage von Wasielewski's Schumann-Biographie. Von J. P. Rameau's Werken erschien der XI. Band mit kleinen szenischen Stücken. Das Heft enthält eine kurze Biographie Waldersee's sowie dessen Porträt, ebenso von Max Dowell. Eine Aufführungsübersicht von Orchester- und Chorwerken aus dem Verlage Breitkopf & Härtel leistet für die Übersicht über die gegenwärtige Produktion gute Dienste.

W. Harold & Co., London W. C. 1. Clark's Buildings, 210 A, Shafterbury Avenue. Catalogue of Music and Musical literature, Nr. 27. — 1906. Ancient and modern, second-hand.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Mathias, D. F. X. Domorganist und Redakteur der Caecilia, Straßburg i. E., Stelzengasse 4.
Puttmann, Max, Musikschriftsteller, Erfurt, Königgrätzerstraße 30 I.
Robinson, P. Esq. 288, Dickenson Road, Rusholme, Manchester.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Baker, J. Percy, Esq., London SW. jetzt 12, Longley Road, Tooting Graveney.
Bauer, Dr. M., Leipzig, jetzt Frankfurt a. M., Mendelssohnstraße 56 II.
Buhle, Dr. Edward, Arosa, jetzt Berlin W. 15, Ludwigskirchstr. 2.
Hulka, Karel, Bürgerschuldirektor und Musikschriftsteller, Herrndorf, jetzt Knèževes, Rakonitz.
Karlowicz, M., früher Warschau, jetzt Leipzig, Härtelstr. 8 III.
Kinkeldey, stud. phil. Otto, Berlin W. 30, Winterfeldtstr. 20.
Limbert, Dr. Frank L., Komponist und Dirigent, früher Düsseldorf, jetzt Frankfurt a. M., Obermainanlage 22.
Newman, Ernest Esq., früher Northfield, jetzt Birmingham, The White House.
Päsler, Dr. Karl, Charlottenburg, jetzt Kantstr. 24 II.
Smith, Miß Isabella Stuart, London, jetzt St. Johns Wood.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Erich M. von Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien.
Arnold Schering, Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums des 17. Jahrhunderts.
Francesco Piovano, À propos d'une récente biographie de Léonard Leo.
Ernst Praetorius, Neues zur Bach-Forschung.
Arno Werner, Johann Kuhnau's Beziehungen zur Stadt Eilenburg.
Felix Auerbach, Das absolute Tonbewußtsein und die Musik.
O. G. Sonneck, Zwei Briefe C. Ph. Em. Bach's an Alexander Reinagle.
R. René Brancour, Les maîtres musiciens de la Renaissance française et leur historien.
Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang Oktober 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Soeben erschien im unterzeichneten Verlage:

Richard Wagner-Jahrbuch

1. Band, 1906

herausgegeben von

Ludwig Frankenstein.

gr. 8. VIII und 553 S. Eleg. gebunden: Preis 10 Mk.

Wir enthalten uns jeder weiteren Empfehlung, da wir glauben, dass sich das Jahrbuch selbst empfehlen wird und verweisen daher auf den nachstehend angegebenen, reichhaltigen Inhalt. Im Interesse der Sache bitten wir, unser neues Unternehmen unterstützen zu wollen, da wir einen Teil vom jährlichen Reinertrage für den Wagner-Stipendien-Fonds bestimmt haben.

Leipzig, im August 1906.

Hochachtungsvoll

Deutsche Verlagsactiengesellschaft.

Wenden!

Digitized by Google

Inhalt:

Was wir wollen! Vom Herausgeber.

Die erste Tannhäuser-Aufführung in Wien. Aus den Schätzen des Richard Wagner-Museums zu Eisenach. Mit einem Theaterzettel. Von Dr. Wilhelm Nicolai, Bibliothekar des Wagner-Museums zu Eisenach.

Wagners „Meistersinger": Erlebnis und Dichtung. Von Dr. Julius Burghold-Frankfurt a. M.

Vom Wagner-Museum in Eisenach. Von Erich Kloss-Berlin.

Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit. Von Max Chop-Berlin.

Malwida von Maysenbug, die Freundin Wagners und Nietzsches. Studie und persönliche Erinnerungen. Von Karl Heckel-Mannheim.

Zur Topographie der Nibelungen-Mythen und Legenden. Von Direktor Friedrich Fischbach-Wiesbaden.

Wagner als deutscher Mann. Von Dr. Wilhelm Nicolai.

Richard Wagner als Aesthetiker. Von Kurt Mey-Dresden.

Richard Wagner als Dichter. Von Dr. Gustav Manz-Berlin.

Der leitende Faden durch Goethes „Faust" und die Faustidee. Von Professor Hermann Ritter-Würzburg.

Richard Wagner und die bildende Kunst. Von Professor Dr. Seeselberg-Berlin.

Wagners Verhältnis zu Shakespeare. Von Dr. Hermann B. G. Speck-Breslau.

Wagner als Sinfoniker. Mit einer Musikbeilage. Von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart.

Die Gesangskoloratur bei Richard Wagner. Von Musikdirektor Professor Dr. Fritz Volbach-Mainz.

Wagner und die Opernregie. Von F. A. Geissler-Dresden.

Einiges über die alten Meistersinger, besonders ihre Melodien. Von Dr. Georg Münzer-Berlin.

Ein Wagnerianer auf dem Fürstenthron. Mit einem Bild. Von Professor Dr. Arthur Seidl-Dessau.

Tannhäuser, ein christliches Mysterium. Von Dr. Harald Grävell-Darmstadt.

Novalis „Hymnen an die Nacht“ in ihren Beziehungen zu Wagners „Tristan und Isolde“. Von Professor Dr. Arthur Prüfer-Leipzig.

Die tragischen Grundmotive im „Ring der Nibelungen“. Von Dr. Robert Petsch-Heidelberg.

Wagners erste Parsifal-Entwürfe. Von Dr. Paul Sakolowski-Leipzig.

Mozarts „Zauberflöte“ und Wagners „Parsifal“. Eine Parallele. Von Professor Dr. Arthur Drews-Karlsruhe.

Das Bühnenweihfestspiel und sein Ethos. Von Arthur Smolian-Leipzig.

Julius Kniese. Mit Bild. Von Professor Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg-Berlin.

Felix Mottl. Mit Bild. Zu seinem 50. Geburtstage (24. August 1906). Von Dr. Edgar Istel-München.

Dreissig Jahre Bayreuth. Von Erich Kloss-Berlin.

Wesen und Bedeutung der Bayreuther Arbeit. Von Eduard Reuss-Dresden.

Richard Wagner. Rede in der neuen Richard Wagner-Gesellschaft am 11. März 1905. Von Geheimen Justizrat Professor Dr. Joseph Kohler-Berlin.

Die Geschichte von den zwei schwarzen Rittern. Von Richard Wagner.

Den Herren Veranstaltern von „Wagner Abenden am Klavier“ ins Stammbuch. Von Thor mit dem Hammer.

Erinnerung an den amerikanischen Gralsraub. Eine Schlussbemerkung. Von Dr. M. G. Conrad-München.

Ein Irrtum in Richard Wagners „Gesammelten Schriften“. Von Professor Dr. Arthur Seidl-Dessau.

Neue Lehrmethode des Professor Seesselberg in Berlin.

„Parsifal“-Schutz. Von Professor Dr. Arthur Seidl-Dessau.

Vortragsschau. Vom Herausgeber.

Kritiken. (Von Professor Dr. Emil Bohn-Breslau, Max Chop-Berlin, Dr. M. G. Conrad-München, Professor Dr. Hugo Dinger-Jena, Alois John-Eger, Erich Kloss-Berlin, Kurt Mey-Dresden, Musikdirektor A. Pochhammer-Aachen, Professor Dr. Arthur Seidl-Dessau und dem Herausgeber.)

Druck von August Pries in Leipzig.

[International Musical Journal, VIIIth Year.]

English Sheet.

November. 1906

English Matter in October and November Journals.

Animals, effect of music on, 26, 27
Bantock's "Omar Khayyam", 53
Beauty and ugliness in music, 23
Biography, posthumous 73
Casson's organ improvements, 12
Dickens as type of originality, 30
Egoistic style in criticism, 29
Finnish music, 66, 70
Irving, Henry, 72
Kalevala, the, 66
Magnetic direction, sense of, 27
Manual-grouping on organs, 16
Music only man-made, 27
"Omar Khayyam" by Bantock, 53
Organ improvements by Casson, 12
Originality the ultimate essence, 30
Senses, man's various, 27
Sibelius, 66, 70
Snake-charmers, 26
Wagner's scoring for voice, 29

English Books reviewed in Ditto.

Aitken's Five windows of the soul 27; Baughan's collected press writings 29 Chesterton's Dickens 30; Newmarch's Sibelius 70; Stoker's Henry Irving 72.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

Page 41.) *Julius Stockhausen*, baritone singer and vocal teacher, often in England, since 1878 settled in Frankfurt, died 22 Sept. 1906, just 80 years old. Founded his modern style on study of old. In his celebrated "Gesangsmethode" (Peters, Leipzig, 1884), showed that teachers of XVI and XVII centuries (as Caccini, Herbst, Tosi), without laryngoscope knew all voice-production methods, rightly confined beginners to hexachord compass, used 2nd voice to accompany, etc. He edited 36 vocal canons by Cherubini (Schott, Mayence).

(Page 44.) In this article, history given of *Incorporated Society of Musicians*, as (a) a democratic movement, (b) a revival of the Craft-Guild system, (c) an instance of provincial initiation with final absorption into the metropolis. Also shown how largely the outside "examination" system provides money for English musical institutions.

(Page 49.) Widor's French supplement to *Berlioz's "Instrumentation"* (1844) from point of view of modern French teaching was reviewed in English at VI, 313; an indispensable modern technical reference-work. Richard Strauss has now published (Peters, Leipzig) a German edition of the "Instrumentation" itself (the Alf. Dörffel translation), with remarks and copious modern illustrations from Wagner etc. scores; this on the broader aspects of orchestration.

(Page 57.) At Stuttgart, 4—8 October 5-evening *festival for works of Hugo Wolf* (1860—1903). First 3 evenings, songs; 4th evening, opera "Corregidor"; 5th evening, miscellaneous choral and orchestral.

(Page 65.) The first music-newspaper with any length of life, also first general for all-Europe, was the weekly "*Allgemeine Musikalische Zeitung*", founded for Breitkopf and Härtel, Leipzig, then in sole hands of G. Ch. Härtel, 1763—1827), by music-litterateur and librettist J. F. Rochlitz (1769—1842). It first appeared 3rd October 1798. Rochlitz edited it till 1818.

The composer and music-litterateur G. W. Fink (1783—1846) edited it from 1827 till 1841. It ran just 50 years till 1848. Revived by same firm in 1863, it passed in 1865 to Rieter-Biedermann, and then lasted till 1882, largely as a historical journal under editorship of Bagge, Eitner, Chrysander, Jos. Müller, etc. — Robert Schumann (1810—1856) inherited a propensity to journalism and poetry from his father the Zwickau bookseller. Finding the "Allgemeine Musikalische Zeitung" (the only considerable music-newspaper of his day) too prim or routine-fashion for his taste, he joined in 1834 (aged 24) with certain others (principally his p. f. teacher Fr. Wieck, 1785—1873; the young musician L. Schunke, 1810—1834; and the pianist Julius Knorr, 1807—1861) to found a Journal of high artistic aim, which should take in both the old and the new, the weekly "*Neue Zeitschrift für Musik*". This first appeared 3rd April 1834. Hartmann, Leipzig, published it till 1857; from then till 1888 C. F. Kahnt, Leipzig; from 1886 Kahnt Nachfolger (O. Schwalm, then P. Simon, then A. Hoffmann). After a year Schumann bought it out of his small patrimony, and edited it himself till 1844. This was just half his composing days, and he had by then reached op. 50, including 3 of 4 symphonies, the p. f. concerto, the most important chamber-music pieces, and "Paradise and Peri". He had married 4 years before, on £ 150 a year. He wrote quite enormously in the weekly, mostly unsigned, in all styles. His fecundity under the double strain of two diverse activities is one of the miracles of musical history. He collected his best essays therefrom (poetical appreciations more than criticisms) in 1854 in "Gesammelte Schriften", 4 vols, Wigand, Leipzig, (trans. into English, Fanny Raymond Ritter, London, 1875). For luminous aperçu of Schumann's literary work, see in Grove's Dictionary the article Schumann, — perhaps the best article in book, certainly the best extant condensed biography of S., — by Philipp Spitta (1841—1894) of Berlin, the biographer of Bach and projector of the "Monuments of German Tonal Art" (cf. VII, 306 b). Karl Franz Brendel (1811—1868) edited the "Neue Zeitschrift" from 1845 till his death, as a still progressive newspaper (this time for Liszt-Wagner), and also (remaining so till 1892) as organ of the "Allgemeiner Deutscher Musikverein". Edited by publisher after Brendel. Edited 1903—1905 by Arnold Schering (b. 1877, acted as recording secretary this Congress). This last year by Walter Niemann, (compiler of "Zeitschriftenschau" in this Journal). The newspaper is now (since October 1906) dead, after 72 years of life, which exceeds by 3 years the two combined periods of "Allgemeine Musikalische Zeitung". It is absorbed into Leipzig "Musikalisches Wochenblatt" (Siegel, — R. Linnemann). Its detailed history shortly in these columns.

(Page 69.) An author denies that *age and use improve violins*; but one may reasonably expect internal changes in an organic product like wood.

Notices to Subscribers.

The *Quarterly Magazine* is now open not only to extended articles, but also to short historical queries, replies, and notes; similar to those which appeared in the late "Monatshefte für Musikgeschichte" (VI, 239, Eitner).

Subscribers are also invited to comment in the *Monthly Journal* on the contents of the Journal.

Contributions to Magazine and Journal should be addressed, "The Editor,

International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Attention is drawn to the list at page 36 explaining the 115 abbreviations used in the *Newspaper Article* section, such being an almost complete list of musical journals throughout the world. If omissions are discovered, it is requested that they may be intimated, adressing as above.

I. M. S. members can (on applying at 54 Gt. Marlborough Street) have the "*Rivista Musicale Italiana*" (leading Italian quarterly, analogous to I. M. S., Turin, Bocca Bros., ed. by L. Torchi, in its 13th year), at reduced price of 7/6 instead of 11/6 per annum.

The *General Index* for Year VII shortly to be supplied contains full index on all English matter of the year. This, though operating on both Journal and Magazine, is meant to be bound with the Journal.

Cloth *Binding Covers* (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application at 54 Great Marlborough Street, at 1/6 each.

JEAN SIBELIUS

A FINNISH COMPOSER

BY

ROSA NEWMARCH

WITH A PORTRAIT

24 P. P. DEMY 8vo. PAPER COVERS.

PRICE ONE SHILLING NET.

FELIX WEINGARTNER

ON CONDUCTING

TRANSLATED INTO ENGLISH BY

ERNEST NEWMAN

56 P. P. DEMY 8vo. PAPER COVERS.

PRICE TWO SHILLINGS NET.

BREITKOPF & HÄRTEL, LONDON W.

54 GREAT MARLBOROUGH STREET.

EIGHTH YEAR.

International Musical Society

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT).

GOVERNING BODY:—*Chairman*, Dr. Hermann Kretzschmar, Prof. of Music in Berlin University. *Treasurers*, Messrs. Breitkopf & Härtel. *Secretary*, Dr. Max Seiffert. *Members*, the Sectional Chairmen.

17 Countries in which NATIONAL SECTIONS have been established (with the names of the Sectional Chairmen):—*America*, United States (Stanley); *Austria* (Adler); *Baden* (Wolfrum); *Bavaria* (Sandberger); *Belgium* (Gevaert, Mahillon); *Denmark* (Hammerich); *Finland* (Wegelius); *France* (Dauriac); *Great Britain and Ireland* (English Commrttee, see below); *Holland* (Scheurleer, Seiffert); *India* (Pathan); *Italy* (Chilesotti, Wolf); *North Germany* (Kretzschmar); *Saxony* (Riemann); *Russia* (not yet elected); *Spain* (Pedrell); *Sweden* (Claudius); *Switzerland* (Suter).

ENGLISH COMMITTEE (for Great Britain and Ireland); *President*, Sir Alexander Mackenzie; *Vice-President*, Mr. Otto Goldschmidt; *Members*, Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford, Messrs. Culwick, Cummings, Dent, Edgar, Hadow, Maclean, Maitland, McNaught, Niecks, Prout, Squire; *Treasurers*, Breitkopf & Härtel in London.

37 Organized BRANCHES in the above-named 17 Countries:—Ann Arbor, Basle, Berlin, Berne, Bonn, Breslau, Brussels, Cambridge (Mass.), Cassel, Copenhagen, Darmstadt, Dublin, Düsseldorf, Edinburgh, Essen, Etschmiadzin, Frankfort, Geneva, Hague ("Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis"), Hamburg, Hanover, Heidelberg, Helsingfors, Königsberg, Leipzig, London ("Musical Association"), Lübeck, Milan, Munich, Petersburg, Rostock, Strasburg, Stuttgart, Tiflis, Vienna, Warsaw, Winterthur.

The SOCIETY is an international federation of musicians and musical connoisseurs of all countries, whose Branches meet together for social intercourse and the reading of papers, but which is maintained at present chiefly through the issue of international publications in four alternative languages. The managing organization is indicated above. The Branches meet according to their own rules. The publications consist of (*a*) a Monthly Journal, (*b*), a Quarterly Magazine, (*c*) occasional book-issues.

The MONTHLY JOURNAL (Zeitschrift) averages 520 pp. yearly. It is devoted mainly to current practical musical life, with a leaning to the scientific aspect of questions, and the matter is distributed as follows: I.—Leading Articles (about 50 yearly). II.—Miscellaneous information, especially such as is useful for permanent reference. III.—Music-reports from special correspondents. IV.—Reviews on musical books of all countries (about 400 yearly). V.—Reviews on music-consignments. VI.—Complete catalogue of newspaper articles on music in all countries (about 4000 yearly). VII.—Record of ancient-music revivals in all countries. VIII.—Queries and Answers among members. IX.—Proceedings of Branches.

The QUARTERLY MAGAZINE (Sammelbände) averages 650 pp. Royal 8vo yearly, and contains large papers of historical or scientific value (36 in last year). It also absorbs the main features of the late "Eitner's Monatshefte".

The Journal and Magazine are completed by a specially full 60-page alphabetical INDEX (operating jointly on both, but intended to be bound with the Journal), through which they become a valuable record of music, current, historical, and bibliographical.

The LANGUAGES employed are indifferently German, English, French, or Italian. Arrangements are however made so that the amount of English matter shall average a fourth of the whole. An "English Sheet" is also prefixed to each Monthly Journal, containing English abstracts of the salient features in the foreign matter.

Membership is designed as a means of MUTUAL INTRODUCTION between members, in the case of foreign travel, and on other occasions; and further developments are to be expected from the federation.

The SUBSCRIPTION is 20s. per annum, running October to September, for which all rights of membership are given, and the Monthly Journal and Quarterly Magazine (with Index) are delivered free. Intending subscribers are requested to fill in the accompanying inset-slip and post it to the undersigned.

BREITKOPF & HÄRTEL, Treasurers, 54, Great Marlborough Street — LONDON W.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. **Achter Jahrgang.** **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Julius Stockhausen.

Ein reiches Leben hat am 22. September geendet, ein seltener Künstler, der wie wenige auf seine Zeitgenossen eingewirkt hat, ist zu Grabe getragen worden. Was Julius Stockhausen als Sänger gewesen ist, was er als Vortragsmeister und Pädagoge geleistet hat, dies in Erinnerung zu bringen, ist hier nicht der Ort. Wohl aber scheint es angebracht, einige Worte zu sagen über seine Verdienste um die Musikwissenschaft.

Sein ganzer Entwicklungsgang scheint ihn von Anfang an von selbst dahin geführt zu haben, Vergleiche anzustellen. Der Vater war ein Rheinländer aus Köln, die Mutter aus dem Elsaß. Beide waren Künstler. Die Mutter, die eine sehr schöne, leicht ansprechende Stimme besaß, hatte in Paris bei Catruffo Gesang studiert. Von ihr empfing der Knabe die ersten musikalischen Eindrücke; »an ihrem absolut reinen Ton bildete sich sein Ohr, an der Mutter Stimme seine Stimme«. Einen Teil seiner Knabenzeit verbrachte er im Elsaß und lernte dort früh beide Sprachen, die deutsche und die französische, gebrauchen und singen. Als Jüngling wird er nach Paris geschickt, tritt in das Conservatoire ein und erhält Unterricht von Ponchard. Nach 18 Monaten verläßt er aber diese Anstalt, um bei Emanuel Garcia seine Studien fortzusetzen. Nun hatte er Gelegenheit, den Unterschied zwischen der französischen und italienischen Gesangsmethode kennen zu lernen. In die deutsche Musik wurde er wohl durch die Eltern eingeführt, denn wir sehen ihn 1848 in Basel den »Elias« mit Erfolg singen. Nach einigen weiteren Jahren Studiums bei Garcia unternimmt er mehrere Konzertreisen, die ihn 1854 bis nach Wien führen, und da setzt er die Wiener in Erstaunen nicht allein durch französische und italienische Koloraturarien, sondern vor allem — als deutscher Liedersänger. Die nächsten Jahre bringen ihn zurück nach Paris, wo er als Baritonist in die Opéra-comique eintritt. Bald verläßt er aber wieder die Bühne, übernimmt die Leitung der philharmonischen Konzerte in Hamburg, 1872 die des Stern'schen Gesangvereins in Berlin, bis er schließlich nach Frankfurt zieht und dort seine eigene Schule gründet, die er mehr als zwanzig Jahre lang leitet.

Joachim schrieb einmal an einen Freund in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts: »Stockhausen studiert Chorsachen mit Enthusiasmus

Digitized by Google

ein.« Mit Enthusiasmus hat er beinahe alles getan, was er ergriff. Seine Sanges- und Dirigentenstudien führten ihn bald zur Beschäftigung mit musikgeschichtlichen Fragen. Mit dem lebhaftesten Interesse vertiefte er sich in alte Partituren und Lehrbücher und suchte auch aus seinen Forschungen praktische Resultate für die Jetztzeit zu gewinnen.

In zweifacher Beziehung hat Stockhausen die Musikwissenschaft gefördert. Auf dem Gebiete der Geschichte der Gesangspädagogik hat er die alten italienischen und deutschen Meister des 17. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht. In seinem Hauptwerke, der »Gesangsmethode« (Leipzig, Peters, 1884), greift er zurück auf die Lehren eines Giulio Caccini, eines Andreas Herbst. Er weist darauf hin, daß Caccini und seine Zeitgenossen schon auf empirischem Wege gefunden hatten, was später durch wissenschaftliche Untersuchungen bestätigt und fixiert worden ist. Vom Kehlkopfspiegel wußte man nichts, von Kehlkopfanatomie wenig. Dagegen kannten jene Gesangsmeister die Wirkungen der Urvokale, sie wußten, daß die offenen Vokale das stärkere Register begünstigen, sie lehrten den ganzen und halben Schwellton, verlangten, daß der Schüler im piano wie im forte zunächst die absolute Reinheit sichere.

Auch auf die Regel der Alten, daß der Anfänger nur im Umfange eines Hexachords singen dürfe, machte Stockhausen aufmerksam und befolgte selbst diesen Grundsatz in den ersten Übungen seiner »Methode«. Bei der Ausführung älterer Werke trafen sein feiner Sinn als praktischer Sänger und seine theoretischen Studien oft zusammen; ich erinnere an die Bemerkungen über das Anhauchen der Noten (Methode S. 51) und die Angaben über die Behandlung der Vorschläge. Über diesen letzteren Punkt schrieb er auch einen besonderen Artikel in der Lessmann'schen »Allgem. Musikzeitung«.

Von vielen anderen Gesangsmethoden zeichnete sich das Werk Stockhausen's auch aus, daß es eine ganze Reihe von Beispielen älteren Werken entnahm. (Ich führe an: Caccini's »*Nuove musiche*«, Andr. Herbst's »*Musica prattica*«, Tosi's »Anleitung zur Singkunst« (übersetzt von Agricola), Händel's »Kammerduette«, »*La Resurrezione*« usw.). Zur Illustrierung der Behauptung, daß die beste Begleitung die einer zweiten Stimme sei, fügte er noch einige zweistimmige Übungen von J. J. Fux bei.

Neben der Methode wäre zu nennen die Herausgabe von Kanons Cherubini's (12 zwei-, drei- und vierstimmige Kanons und 24 dreistimmige Kanons, Mainz. Schott's Söhne) mit bemerkenswerter, inhaltreicher Einleitung.

Der noch ziemlich herrschende Gegensatz zwischen Praktikern und Wissenschaftlern schien Stockhausen nicht zu berühren. Selbst einer der größten unter den ausübenden Künstlern, hatte er dabei das größte Interesse für wissenschaftliche Studien. Und damit komme ich auf sein zweites Verdienst für die Musikgeschichte. Was Hermann Kretzschmar als eine der Aufgaben unserer Ortsgruppen bezeichnet hat: die Bekanntschaft mit den neuen Ausgaben alter Musik zu vermitteln, die Kunst vergangener Zeiten in weiten Kreisen wieder lebendig werden zu lassen, das hat Stockhausen jahrelang getan. Mit seiner Schule, an der Spitze seines kleinen, aber wohlgeschulten Chores hat er eine ganze Reihe älterer, meist unbekannter Werke, bald mit Orchester, bald mit Klavierbegleitung oder a-cappella dem musikliebenden Publikum vorgeführt.

Ich nenne aus der Zahl dieser Aufführungen: das »Hohe Lied« von Palestrina, ein 7stimmiges »*Sancta Maria*« von Gabrieli, englische und deut-

sche Madrigale, mehrere Kammerduette von Händel, das weltliche Oratorium: »*L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*«, Fragmente aus der Händel'schen »Susanna«; mehrere Kirchenkantaten und die »Kaffeekantate« von Bach, ein interessantes Fragment aus den »Siebenschläfern« von Löwe, die »*Soirées musicales*« von Rossini usw.

Seine Schüler suchte er durch interessante Vergleiche auf die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Komponisten aufmerksam zu machen. Dem größeren Publikum gab er gelegentlich Erklärungen über ein größeres Werk, das zur Aufführung gelangen sollte (vgl. z. B. den Aufsatz über Händel's »Israel in Egypten«).

Auch außerhalb Frankfurts suchte er in dieser Beziehung anregend zu wirken. So veranlaßte er den Musikdirektor Grüters in Krefeld, 1884, zum erstenmal die Bach'sche Matthäus-Passion ohne Strich zu geben. Die Aufführung war noch dadurch bemerkenswert, daß die alten Instrumente vertreten waren und außer dem Evangelisten (von der Meeden) und Christus (Stockhausen) noch sechs andere Solisten, meistens Schüler Stockhausen's, gleichsam als Stimmen aus der Gemeinde, die Arien sangen. — Stockhausen wiederholte dann die Aufführung in Frankfurt, aber unter weniger günstigen Umständen. —

Möge das Beispiel, das Stockhausen gegeben hat, auch andere anregen, in derselben uneigennützigen Weise zur Verherrlichung der Kunst und Wissenschaft und für die Bildung der Mitmenschen zu arbeiten.

Frankfurt a. M. **Theodor Gerold.**

Eine Genossenschaft englischer Musiklehrer.

Der Eigennutz ist die Grundlage, der Zorn die direkt aufregende Ursache beinahe aller wichtigen menschlichen allgemeinen Bewegungen. Abgesehen von geziemendem Euphemismus, ist das, betreffs menschlicher Kinematik, die Ansicht des Geschichtsschreibers und des Philosophen. Andererseits ist es zweifellos, daß der Zorn, wenn man ihn verteidigen will, als »gerecht«, d. h. als auf vernünftigen Gefühlen gegründet, zu erscheinen hat. Der Zorn des Achilles, welcher das erste Wort und Hauptthema der Iliade ist, ist für uns nur die Leidenschaft eines mürrischen Athleten betreffs eines verächtlichen Gegenstandes; und vielleicht beabsichtigten auch weder Homer noch die Zyklus-Dichter eine andere Auffassung. Man kann annehmen, daß der hl. Paulus die Sache am besten ausdrückt, wenn er in der Epistel an die Epheser, IV, 26, schreibt, ὀργίζεσθε καὶ μὴ ἁμαρτάνετε. Aus dem Bericht einer wichtigen modernen englischen musikalischen Genossenschaft, der hier gegeben werden soll, wird man alsbald ersehen, daß ihre Entstehung tatsächlich das Beispiel eines vorsichtigen demokratischen Aufruhrs war. Ich sage »vorsichtigen«, weil wir in der Musik beizeiten lernen, Demokraten zu sein, und, mit anderen Worten ausgedrückt, zu verwirklichen, daß der einzige Weg, um Erfolge zu erzielen, der ist, sich klug an die Menge zu wenden.

Eine zweite Bemerkung, die ich gern machen möchte, betrifft die »Gilden«. Die sächsischen weltlichen kooperativen Gilden stimmten mit den Konfraternitäten des südlichen Europas und der lateinischen Rassen überein. Zuerst

Digitized by Google

mit bloßer gegenseitiger Wohltätigkeit und mit bloßem gegenseitigen Schutz gegen persönliche Gewalt anfangend, gingen sie dann durch eine lange Lebensbahn von gesetzlich geschützten, diesen oder jenen Handel betreffenden Monopolen und endeten in vielen Fällen, indem sie in den Städten munizipale Regierung erhielten. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts, als England in der Musik an der Spitze von Europa stand, wurde ganz England in der Musik von einer gesetzlich geschützten »*Guild of Minstrels*« regiert. Als die weltlichen Gilden bei der letzten Entwicklungsstufe, d. h. bei der Bildung der munizipalen Regierung anlangten, verloren sie nach und nach ihren Handelscharakter, so daß schließlich vor ungefähr 70 Jahren Handelsmonopole in England abgebrochen wurden. Indessen ist in den letzten Jahren wieder ungemein stark und auf verschiedenen Gebieten das Prinzip der freiwilligen Zusammengehörigkeit aufgelebt; und das hier zu beschreibende musikalische Institut ist nichts mehr oder weniger als eine »Gewerbe-Gilde« in unseren Zeiten ausgeführt, so weit es die moderne Empfindlichkeit betreffs persönlicher Freiheit erlaubt.

Drittens handelt es sich um eine Frage des lokalen Einflusses. Meistens geht eine Bewegung von einer überwältigend großen Hauptstadt aus, der die Provinzen nachfolgen. Findet in politischen Angelegenheiten das Gegenteil statt, so bedeuten solche Bewegungen oft den Zusammenbruch des Gemeinwesens, wie es beim römischen Kaiserreiche der Fall war. Hier trifft man eine Bewegung, die durchaus in den Provinzen und im Widerstand gegen die Hauptstadt anfing. Doch wurde London, als es schließlich in die Bewegung hineingezogen wurde, bald bei weitem das mächtigste Mitglied und endlich das Zentrum der Organisation. Das verdient Nachdenken und ist gewiß ein Zeichen der Standhaftigkeit.

Es mag erlaubt sein, diese allgemeinen Bemerkungen im voraus zu machen, da der Bericht selbst zweifellos sehr trocken und prosaisch sein wird.

Die Gesellschaft, welche hier in Frage steht, entstand im Jahre 1882 unter dem Namen »*Society of Professional Musicians*«. In diesem Jahre wurde ein großes Musik-Kollegium, d. h. ein Londoner Lehrinstitut mit finanzieller Unterstützung von den Provinzen gegründet; und James Dawber, ein praktischer Musiklehrer der Fabrikstadt Wigan in Lancashire, nicht weit von Liverpool und Manchester, beschwerte sich, daß die Profession selbst in der Angelegenheit nicht genügend konsultiert worden sei. Es muß bemerkt werden, daß Dawber blind geboren und in Henshaw's Blind Asylum zu Manchester aufgezogen wurde, und daß er mit großer Energie in Cambridge in der Musik graduierte. Es gibt verschiedene Methoden, verschiedene Anstalten zu gründen, und ob die Profession zu jener Zeit in irgend einer materiellen Weise den Bestrebungen beistehen konnte, welche unter königlicher Begünstigung gemacht worden waren, ist fraglich. Aber, um die ganz genaue Geschichte zu geben, dieser Groll war der Antrieb, welcher, wie Thaïs, »led the way«. Wenn auch kein Persepolis brannte, wurde doch dessenungeachtet eine neue Herrschaft begonnen. Nach vorherigen Unterhandlungen mit Henry Hiles in Manchester fand in Manchester am 7. Oktober 1882 eine öffentliche Zusammenkunft statt. Fünfzig Musiker, beinahe alle aus Lancashire, schrieben sich dann ein, »to encourage the higher culture of music, and further its recognition as an important educational and social influence».

Während der nächsten zwei Jahre wurden lokale monatliche Zusammen-

künfte gehalten, bei welchen Referate und Vorträge, meistens über praktische Fragen der Organisation und Ziele der Gesellschaft stattfanden. Die zwei ehrgeizigsten Pläne rieten Regierungs-Unterstützung für Musikunterricht in allen großen Schulen und Registrierung tüchtiger Musiklehrer unter gesetzlicher Autorität an. Bis jetzt ist aber noch keins von beiden zur Ausführung gelangt.

Im Jahre 1884 wurde ferner berichtet, daß die Ziele darin bestünden, Musiker, welche in ihrem eigenen Lehrgebiet natürlich isoliert dastanden, in kooperative Berührung miteinander zu bringen. Das ist denn auch wirklich der Kern der ganzen Sache.

Im Jahre 1884 wurden auch weibliche Mitglieder zugelassen, die jetzt beinahe die Hälfte der Gesellschaft bilden.

Im Jahre 1884 erhob sich der Groll von neuem, und zwar diesmal über die Examen-Frage. Während der letzten 25 Jahre ist im musikalischen England unter Lehrern, nämlich solchen, die Lehrer werden wollten, und auch sogar unter nur die Schule besuchenden Liebhabern ein großes Verlangen nach Zertifikaten entstanden, welche über Tüchtigkeit oder Kenntnis orientieren sollten. Früher verließen sich die Lehrer auf den allgemeinen Ruf, und Liebhaber dachten nie an solche Zeugnisse. Als aber das Zertifikatfieber einmal ausgebrochen war, wollte jeder, der Lehrer werden wollte, ein empfehlendes Zertifikat, wollten die Vorsteher der Privatschulen (besonders Mädchenschulen) für ihre Schülerinnen Zertifikate, welche für die Schule Reklame machen sollten, und wollten die ehrgeizigen Schülerinnen selbst, sowie deren Eltern, Zertifikate, wenn auch nur als Preise. Seit ungefähr 5 Jahren vor 1884 hatten zwei Londoner Anstalten (davon die eine viel bedeutender als die andere) als Bahnbrecher in den Provinzen gewirkt, indem sie dieser Forderung nachkamen. Das System war in jedem Falle folgendes gewesen: a) ein lokaler Musiker als organisierender Vertreter, b) ein hingeschickter Examinator, c) ein vorher herausgegebener Plan der Themata oder Musikstücke, in denen die Examen stattfinden sollten. Die Lancashire-Leute hatten gegen Punkt a) den Einwand, daß er dazu beitragen würde, den ganzen lokalen Unterricht in die Hände des lokalen vertretenden Musikers zu werfen; gegen Punkt b) den Einwand, daß ein Examinator kein gerechtes Urteil verbürge und überdies, daß er wußte, wer der Kandidat und wer der Lehrer des Kandidaten war; gegen Punkt c) den Einwand, daß der Syllabus nicht bestimmt genug und folglich der Maßstab sehr launig war, und überdies, daß die Lehrer keineswegs betreffs seiner Einzelheiten konsultiert wurden. Die Hauptursache des Einwandes war zweifellos der erste Punkt, aber es blieb auch darüber viel zu sagen, daß, wenn möglich, Lehrer betreffs der Einzelheiten eines Erziehungsmaßstabes konsultiert werden sollten. Die »Society of Professional Musicians« von Lancashire beschloß tatsächlich nach kurzer Zeit sich betreffs dieser Examen selbst ins Zeug zu legen und hierbei die Methoden ihrer Vorgänger zu verbessern. Ihr Plan, welcher seither vollständig ausgeführt worden ist, war: a) keinen lokalen vertretenden Musiker zu halten, sondern vielmehr das Unternehmen beinahe gänzlich von einer amtlichen Zentralstelle aus zu leiten; b) zwei Examinatoren zu schicken, von denen keiner irgend eine Verbindung mit dem Distrikt haben sollte, und ferner die Einrichtung, daß die Kandidaten nur der Nummer nach bekannt, und daß ihre Lehrer, soweit wie möglich, ganz unbekannt sein sollten; c) die Prüfungs-Maßstäbe durch ein »*Syllabus-Committee*« genauer zu definieren,

welches mit den lokalen Lehrern in Mitwirkung handeln sollte oder, um ihre eigenen Worte wiederzugeben, das Examen nur zu einer Ausstellung des Lehrsystems zu machen. Diese Examenangelegenheit ist finanziell das Rückgrat der Gesellschaft geworden, denn während die Mitgliedsbeiträge heute £ 2300 per Jahr einbringen, bringen die Examengebühren £ 5000 per Jahr ein. Wenn man sich daran stößt, daß das Einkommen in dieser Weise erzielt wird, so ist zu antworten, daß niemand ein größeres Recht zum Examinieren hat, als die Lehrer durch ihre eigene stellvertretende Anstalt, und daß das ganze Geld für die kooperativen Zwecke der Gesellschaft ausgegeben wird. Die Examen sind entweder 1. praktisch, zweimal jährlich, 2. theoretisch, ditto, oder 3. professionell, einmal jährlich — mit entsprechenden Zertifikaten. Ungefähr 10,000 Kandidaten werden jährlich examiniert. Die Gesellschaft hat gegenwärtig 62 Examinatoren.

Gegen Ende 1884, nach gewissen Missionsbewegungen von Lancashire aus, wurden für andere Grafschaften zwei hinzugefügte Sektionen eröffnet, welche gleich darauf North Midland (Derbyshire, Leicestershire und Nottinghamshire, 34 Mitglieder) und Northern (Yorkshire allein, 42 Mitglieder) genannt wurden. Auf diese Weise gab es mit Lancashire als North Western (80 Mitglieder) im ganzen drei Sektionen mit einer Gesamtzahl von 156 Mitgliedern, die alle praktische Musiklehrer waren. Bei einem gänzlich neuen Unternehmen, welches unvorbereitet aus nichts hervorging, und dem zu Anfang kein klarer Plan zugrunde lag, was man tun wollte, fand nach zwei Jahren eine sehr große Konsolidation statt.

Im Januar 1885 wurde eine erste Generalversammlung in Blackpool abgehalten, bei welcher man zu dem Beschlusse kam, die Gesellschaft über ganz England auszudehnen, und wurde wirklich dann das ganze Land in Kreise eingeteilt. Edward Chadfield, Musiklehrer von Derby (North Midland Sektion) nahm damals das Amt des »*Honorary General Secretary*« an. Dieser Beamte veranstaltete weitere Missionen, und hier kann die gegenwärtige vollständige alphabetische Liste mit den Daten ihrer Bildung gegeben werden:

Eastern	1885	North Midland	1884
East of Scotland	1893	North of Scotland	1893
Edinburgh	1893	North Wales	1894
Hull	1900	Southern	1895
Kent	1895	South Midland	1885
Lancaster	1905	South Wales	1894
Leinster	1893	South Western	1885
Liverpool	1896	Sussex	1894
London	1885	Ulster	1893
Manchester	1896	Western	1886
Midland	1893	West Lancashire	1896
Munster	1893	West Scotland	1893
Northern	1884	Yorkshire	1885

Im Februar 1885 begann Henry Hiles auf seine eigenen Kosten eine »*Quarterly Musical Review*« herauszugeben, die er auch selbst redigierte. Die Gesellschaft gebrauchte ein Appendix davon als ihr Organ, für dessen Druck sie zahlte; da aber die Mitglieder außer ihrem Beitrag auch die »Review« kaufen mußten, so war dieser Modus auf die Länge nicht zufriedenstellend. Dieses Arrangement dauerte in dieser Gestalt auch nur zwei Jahre.

Digitized by Google

Im September 1885 veränderte die Gesellschaft ihren Namen in »*National Society of Professional Musicians*«.

Erst im Dezember 1885 führte die South Midland Sektion die Musik bei den monatlichen Zusammenkünften ein, was jetzt überall der Fall ist. Die Mitglieder werden ermutigt, ihre eigenen musikalischen Werke aufzuführen.

Im Januar 1886 fiel die Gesellschaft in London ein, um ihren ersten Mitglieder-Generalkongreß abzuhalten. Dies gab Anlaß zur Gründung der Londoner Sektion, welche heute den vierten Teil des Ganzen ausmacht. Die Kongresse sind seitdem jährlich abgehalten worden und zwar in: Birmingham, London, Cambridge, Bristol, Liverpool, Newcastle, London, Scarborough, Dublin, Edinburgh, Cardiff, London, Plymouth, Scarborough, Landudno, London, Dublin, Glasgow, Manchester, Lowestoft. Etwa 250 bis 300 Mitglieder wohnen jedem Kongresse bei, wobei in Betracht zu ziehen ist, daß die meisten von ihnen beträchtliche Entfernungen reisen müssen. Bei jedem Kongresse werden ungefähr fünf Vorträge gehalten, was bis dahin mehr als 100 ausmacht. Es sind durchgehends Themata über die Administration oder die Praxis des Unterrichts. Historischen Charakter tragen sie nicht.

Im März und April 1886 unterbreitete unser kürzlich verstorbenes Mitglied Stephen S. Stratton der »National Society of Professional Musicians« in verschiedenen Vorträgen viele nützliche Vorschläge.

Im März 1887 fing die Gesellschaft an, separate Kopien des Appendix im Hiles'schen vierteljährlichen Magazin an die Mitglieder zu schicken. Am 1. Oktober 1888 trennte sie sich vom Magazin und druckte von da an ihre eigene »Monatliche Zeitschrift«. Das Magazin selbst hörte dann auf. Das jetzige »*Monthly Journal*« enthält viel nützliches Material für die Mitglieder, so einmal die vollständigen Vorträge der Kongresse, wie auch Auszüge von anderen Vorträgen. Die Zeitschrift wird von Arthur F. Smith von Derby, einem fähigen Journalisten, redigiert. Im Oktober 1888 betrug die Mitgliederzahl 493.

Im Jahre 1892 stellte sich die Gesellschaft unter die »*Companies Acts*«, welche in geschäftlicher Hinsicht gewisse gesetzliche Vorteile gewährt, und seit jener Zeit ist sie die »*Incorporated Society of Musicians*« geworden. Als Ausweis dafür, daß keiner besitzenden Person oder Personen irgend eine Dividende gezahlt wird, hat sie die gesetzliche Erlaubnis erhalten, das Wort »Limited« auszulassen.

Im Jahre 1892 wurde wegen des ungeheuern Anwachsens der Londoner Sektion die verwaltende Zentralstelle von Derby nach London verlegt, wo ein Teil eines Hauses in Berners Street, einer bedeutenden Straße Londons, gemietet wurde. Edward Chadfield, der als Ehrensekretär der ganzen Gesellschaft während acht Jahren die Einrichtung gegeben, und der sie hauptsächlich durch seine eigenen Anstrengungen auf ihren gegenwärtigen Stand gebracht hatte, wurde jetzt ein Gehalt gegeben, um ihn in den Stand zu setzen, nach London zu kommen und der Gesellschaft seine ganze Zeit zu widmen.

Vom Jahre 1893 bis zu seinem Tode (1900) war der Herzog von Edinburgh Präsident. Ein Nachfolger wurde nicht gewählt.

Im Jahre 1897 gründete die Gesellschaft mit freiwilligen Beiträgen der Sektionen und der einzelnen Mitglieder eine Waisenanstalt. Dieses Jahr wurden £ 745 auf diese Weise beigetragen.

Digitized by Google

Im Jahre 1898 wurde das jährliche Register oder Verzeichnis der Mitglieder, das auch viele andere Nachrichten enthält, zum erstenmal herausgegeben.

Im Jahre 1900 stellte die Gesellschaft an das Parlament mit einer »*Private Bill*« das Gesuch, um die Registrierung der Musiklehrer durch einen repräsentierend ausgewählten, mit gesetzlichen Befugnissen ausgestatteten Ausschuß zu bewirken, wie ihn auch Ärzte, Zahnärzte, Anwälte (Solicitors) und Bücherrevisoren (Chartered Accountants) haben. Das Gesuch ging im Jahre 1900 nicht durch. Dasselbe geschah wieder in 1901 und 1902. Mit der Verständigung, daß die Regierung die Lehrer aller Arten unter irgend einem allgemeinen Lehrausschuß zu registrieren plante, wurde dann die Bill nicht weiter verfolgt. Da sich indessen zeigte, daß die Regierung die Musik in Ruhe lassen wollte, so wurde die »Private Bill« 1906 wieder angeboten. Sie ging wieder nicht durch. Der musikalische Ausschuß der Bill würde die Registrierungen nur in Empfang nehmen, er würde sie nicht beanspruchen. Da deshalb die Registrierungen freiwillig sein würden, so würde die Auslassung derselben natürlich kein Vergehen gegen das Gesetz sein. Die Bill ist in jenem Sinne ganz schadlos. Der musikalische Ausschuß würde aber, ohne eigene Examen zu haben, den Wert der Zertifikate verschiedener Anstalten des Landes beurteilen; und es sind die die von gewissen Anstalten gefühlten eifersüchtigen Beängstigungen, welche die Erfüllung des Vorschlags aufhalten.

Im Jahre 1901 hatte sich die Gesellschaft derart vergrößert, besonders in der Examenabteilung, daß man das ganze Haus in Berners Street übernehmen konnte. Ein Musikzimmer, eine Bibliothek und ein Schreibzimmer werden seither als eine Art Klub von den Mitgliedern benützt, was eine große Annehmlichkeit ist.

Im Dezember 1901 wurde die Einrichtung getroffen, durch welche die Mitglieder in 116 Gasthöfen des ganzen Landes ermäßigte Preise genießen.

Indem hier ein chronologischer Auszug der von der Gesellschaft in verschiedenen Richtungen unternommenen ersten Schritte gegeben und bei jedem Punkte das in Frage stehende besondere Thema verfolgt wurde, wird angenommen, daß die Information in möglichst kleinem Raume gegeben worden ist. Jedoch einige Bemerkungen summarischer Natur werden wünschenswert sein.

Die Gesellschaft bleibt ihrem Charakter einer Gewerbe-Gilde durchaus treu, und nimmt niemand auf, der nicht mit der Musik seinen Lebensunterhalt verdient oder es früher im wesentlichen getan hatte. Anderseits macht sie keinen Unterschied betreffs der Nationalität, so daß also jeder Ausländer Mitglied werden kann. Tatsächlich sind denn auch der größte Teil der Mitglieder isolierte Lehrer. Die gegenwärtige Gesamtzahl der Mitglieder beläuft sich auf ungefähr 2200, und es ist wahrscheinlich, daß es überhaupt nicht mehr als 5000 qualifizierte Musiklehrer im vereinigten Königreiche gibt. Die folgende Tafel gibt die besonderen Titel einer großen Anzahl der Mitglieder an:

Doctors in Music	77
Bachelors in Music	144
Licentiates, Fellows, and Associates of R.A.M.	311
Associates of R.C.M.	121
Fellows of R.C.O.	178

Associates of R.C.O.	123
Associates and Licentiates of Trinity College, London	127
Associates of G.S.M.	12
Associates of R.M.C.M.	15
Holders of Diplomas from Foreign Conservatoires	67
Licentiates of the Incorp. Society of Musicians	107
Professors at R.A.M., London	10
» at R.C.M., London	5
» at G.S.M., London.	37
» at Trin. Coll., London	13

Jedes Mitglied zahlt einen Beitrag von 1 Guinea per Jahr. Die Hälfte davon geht an die Sektionsausschüsse für Sektionszusammenkünfte, und es gibt keine separaten Sektionssteuern. Die andere Hälfte wird von dem Allgemeinen Ausschuß zurückgehalten. Das Budget des letzteren hat auf der Kredit-Seite diese Hälfte der Beiträge und ferner die ganze Einnahme der Examengebühren; auf der Debit-Seite stehen: a) Miete und Erhaltungskosten der Zentralstelle und des Vereinshauses, b) Gehälter des Sekretärs, Assistenzsekretärs und Kommis, c) Reisekosten der Abgeordneten, die allgemeine Ausschüsse besuchen, d) Druck und Redaktion des monatlichen Journals, e) Examenausgaben, f) Unkosten der jährlichen Konferenz, g) Verschiedenes.

Die unmittelbaren Vorteile, welche das einzelne Mitglied für seinen Beitrag genießt, sind folgende: Der Besuch häufiger lokaler Zusammenkünfte, an denen er Bekannte sieht und selbst gesehen wird; das Anhören der bei dieser Gelegenheit gebotenen Vorträge und von Musikvorträgen, unter denen eventuell seine eigenen Werke sein können; der Besuch der jährlichen Konferenzen, wo er einen viel größeren Kreis von Personen trifft; die Einsicht des in dem Journal eingetragenen Berichts über die Tätigkeit seiner Sektion; der Vorteil reduzierter Preise in Gasthöfen; das Wahlrecht in einer vollständig repräsentierenden Korporation; der Genuß des Titels als Mitglied derselben, welcher in vieler Beziehung ein Paß für seinen Beruf ist.

Von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus weiß jedes Mitglied, daß die Gesellschaft, zu der er gehört, als Körperschaft fortwährend darauf bedacht ist, Maßnahmen für die Wohlfahrt seines Berufes zu treffen.

Zieht man einen Vergleich zwischen den hier gegebenen Einzelheiten und denen des »Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes« und anderer deutscher Anstalten, so fällt als der bezeichnendste Zug der englischen Gesellschaft ihr Examensystem auf, sowie der Anteil, den sie dadurch an der allgemeinen musikalischen Bildung nimmt. Aber es gibt natürlich mehrere andere englische examinierende Anstalten, die zu beschreiben nicht die Sache dieses Berichtes ist.

London. **Charles Maclean.**

Berlioz-Strauss' Instrumentationslehre.

Die moderne Instrumentationstechnik ist hervorgegangen aus dem Bedürfnis feinerer Differenzierung, individueller Ausdeutung komplizierteren Empfindungslebens, wie es in der Romantik zutage trat, und so war es denn auch ein Meister der Romantik, der zum ersten Male die Lehre von den Instrumenten und den ihnen innewohnenden Wirkungen theoretisch darzu-

Digitized by Google

legen versuchte, ein Meister freilich, dessen großartige Praxis, niedergelegt in unerhört kühnen Werken, ihm das gebührende Anrecht zu diesem großen Unterfangen gab: Hector Berlioz. Seine im Jahre 1843 erschienene Instrumentationslehre ist auch bis heute noch in ihrer Art einzig, trotzdem die inzwischen verflossenen zwei Menschenalter sie in mancher Hinsicht überholt haben. Aber was nie veralten kann, das ist der Geist, der aus ihr spricht, die große Persönlichkeit, die in flammenden Worten Zeugnis ablegt. Glühende Bewunderung seiner großen Vorgänger, namentlich Gluck's, Beethoven's und Weber's, paart sich da mit kühnem Entdeckermute, der doch stets das Mögliche sich vor Augen hält und nie ins Abenteuerliche zu schreiten versucht.

Während bis vor wenigen Jahren das Werk ausschließlich in der ursprünglichen Gestalt, zudem noch in mäßigen Übersetzungen vorlag und der lernbegierige Kunstjünger nur mit großen Schwierigkeiten sich darüber orientieren konnte, ob eine Angabe Berlioz' über die Ausführbarkeit dieser oder jener Passage, über den Umfang irgendeines Instruments noch den Tatsachen entsprach oder infolge der Fortschritte im Instrumentenbau längst antiquiert war, andererseits auch die von Berlioz gegebene Beispielsammlung, an und für sich schon etwas einseitig ausgewählt, natürlich mit dem Erscheinungsjahre abschloß und die grandiose Weiterentwicklung der instrumentalen Kunst, namentlich in Rich. Wagner's Werken, nicht mehr berücksichtigte, machte sich nunmehr das Bestreben geltend, das Berlioz'sche Werk nach dieser Richtung hin zu ergänzen und es damit wieder zu einem ohne weiteres benutzbaren Studienwerk zu machen. So erschien die Instrumentationslehre als 10. Band der literarischen Werke Berlioz' in einer neuen Verdeutschung von Detlef Schultz 1904 bei Breitkopf und Härtel, und dieser Ausgabe fügte Felix Weingartner dann eine Reihe von Anmerkungen bei, die sich darauf beschränken, handgreifliche Irrtümer Berlioz' sowie veraltete Angaben kurz zu berichtigen. Wem es darauf ankommt, das Berlioz'sche Werk möglichst in seiner Urgestalt kennen zu lernen, ohne Gefahr zu laufen, sich veraltete Anschauungen einzuprägen, dem ist diese Ausgabe wohl am ehesten zu empfehlen. Allein mit der bloßen Verbesserung und dem einfachen Hinweis auf Lücken ist es doch nicht getan. Inzwischen hat sich so viel positives Material angehäuft, daß eine Zusammenstellung alles dessen, was die neuere Orchestertechnik verlangt, fast umfangreicher als das Berlioz'sche Buch zu werden drohte. So ist es denn kein kleines Verdienst des französischen Komponisten Ch. M. Widor, in seinem Buche »Die Technik des modernen Orchesters« (ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre), deutsch von Hugo Riemann (Breitkopf und Härtel 1904) die Fülle des Stoffes auf ein dem ursprünglichen Werke gleichkommendes Maß beschränkt zu haben, freilich auf Kosten einer ausführlicheren Zitierung von Partiturbeispielen. In allen technischen Dingen jedoch ist dieses Buch als Nachschlagewerk vorzüglich zu gebrauchen, und es ist so übersichtlich, daß es sich wohl bald einbürgern wird. An manche Eigentümlichkeiten französischen Empfindens, das hier viel ausgeprägter als bei Berlioz zutage tritt, muß sich freilich der deutsche Künstler gewöhnen, allein ich erblicke den Hauptvorzug des Widor'schen Buches im übrigen in seiner Universalität, die in Berücksichtigung aller Nationen und Schulen zutage tritt. »Es gibt nichts Instruktiveres als das vergleichende Studium der Praxis der einzelnen Komponisten, da die Kunst viel mehr auf Einzelbeobachtungen als auf allgemeinen Formeln beruht,« sagt Widor mit Recht,

und so sind denn in seinen Hinweisen neben Franzosen, Deutschen und Italienern auch die Skandinavier und Russen nicht unberücksichtigt geblieben.

Kürzlich erschien nun auch (Edition Peters) die mit Spannung erwartete Neuausgabe der Berlioz'schen Instrumentationslehre in der revidierten Dörffelschen Übersetzung mit Anmerkungen von Richard Strauß[1]), der seine Aufgabe ungleich subjektiver als Weingartner und Widor auffaßte. Zwar betont auch er, daß das Werk des französischen Meisters nicht angetastet werden dürfe, allein er gibt eine große Reihe von ausführlichen, oft sehr persönlich gefärbten Zusätzen sowie, gleich in den Text eingedruckt, eine außerordentlich reiche Zugabe moderner Partiturbeispiele. Daß in diesen Rich. Wagner, »der große Magier«, wie ihn Strauß einmal nennt, den ersten Rang einnimmt, ist sehr begreiflich. Sämtliche dramatische Werke, vom »Holländer« ab, merkwürdigerweise mit alleiniger Ausnahme des Parsifal, sind mit langen Zitaten vertreten, wogegen sich die Anführung nur je eines Zitats aus Auber (Stumme), Bizet (Carmen) und Verdi (Otello), nur dreier Zitate aus zwei Werken Liszt's (Mazeppa und Dante), denen nicht weniger als fünf Werke von Rich. Strauß mit sieben Zitaten (Feuersnot, Sinfonia Domestica, Eulenspiegel, Tod und Verklärung, Zarathustra) gegenüberstehen, etwas einseitig ausnimmt. Namentlich die zeitgenössischen Komponisten (in Deutschland Gustav Mahler, dessen Name nur einmal flüchtig genannt wird, dann Humperdinck, Schillings, Thuille, Pfitzner, Klose usw.), vor allem auch des Auslandes, hätten wohl schon Berücksichtigung verdient, denn so liegt die Gefahr nahe, daß der Kunstbeflissene sich allzuviel dem ausschließlichen Studium der Wagner'schen und Strauß'schen Orchesterklänge, die ohnedies bereits bei uns dominieren, hingibt. Freilich unterläßt es Strauß nicht, zu warnen. »Wenn«, so sagt er im Vorwort,

»das *A* und *Ω* meiner Ergänzungen naturgemäß die Partituren Wagner's sind (sie bedeuten den einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz), so ist doch gerade dem Schüler dringendst (sic) anzuraten, dieses Studium mit äußerster Vorsicht zu betreiben. Im allgemeinen dürfte für den vorgeschrittenen Schüler die Partitur des Lohengrin ein Musterkompendium darstellen, dessen Studium gründlichst absolviert sein muß, bevor man zur Polyphonie des Tristan und der Meistersinger, zum Märchenreich der Nibelungen fortschreitet. . . . Aufs ernstlichste aber ist der Anfänger in der Kompositions- und Instrumentationstechnik bei seinen ersten schüchternen Schwimmversuchen in den Wogen des Orchestermeers davor zu warnen, daß er die gewaltigen Klangphänomene, die das Genie eines Hector Berlioz und Rich. Wagner dem Orchester entlockte, um unerhört neue und große poetische Gedanken, Empfindungen und Naturbilder zu tönendem Leben erstehen zu lassen, einfach zum Gemeingut jedes Stümpers, zum Spielzeug eines Kindes erniedrige. Könnte doch jeder, der sich im Orchestersatze versuchen will, dazu gezwungen werden, seine Laufbahn mit der Komposition einiger Streichquartette zu beginnen. Diese Streichquartette müßte er dann dem Gutachten von zwei Violinisten, einem Bratschisten und einem Cellisten unterbreiten. Wenn diese vier braven Instrumentalisten erklären: ja, das ist gut geschrieben für die Instrumente, »wohlgereimt und singebar«, dann möge der Musensohn seinen Drang weiterhin für (zunächst am besten kleines) Orchester betätigen. Andernfalls aber lieber »die Karriere wechseln«. Wenn dann schließlich der Drang nach großem Orchester nicht mehr zu bändigen, dann vergleiche der gutwillige »junge Meister« die elf Wagner'schen Partituren untereinander, er bemerke, wie jedes dieser Werke seine eigene Orchesterzusammenstellung, seinen eigenen Orchesterstil besitzt, wie jedes den einfachsten Grad des Darzustellenden aufweist, welch edles Maßhalten in der Verwendung aller Mittel diese Werke durchzieht.

1 Das Kapitel »Orgel« hat Ph. Wolfram ergänzt.

Dagegen beachte er als warnendes Beispiel das Verfahren eines lebenden Komponisten, der mir einst die Partitur einer Lustspielouvertüre zeigte, in welcher die vier Nibelungentuben mit dem übrigen Blech zusammen in lebhaftestem Rhythmus (als einfache Tuttiverstärker) dahertanzten. Als ich den Autor, einen sonst vortrefflichen, hochgebildeten Musiker, fragte, was denn die von Wagner mit so großer Weisheit und sicherer Phantasie zur Darstellung der düsteren Welt der Nibelungen, man kann sagen, »erfundenen« Tuben in dieser heiteren Ouvertüre sollten, erwiderte er mir ganz unbefangen: »Aber ich bitte Sie, Tuben gibts doch heutzutage in jedem größeren Orchester, warum soll ich sie denn da nicht auch hinschreiben?« Da schwieg ich still und dachte bei mir: »Dem Manne kann nicht geholfen werden!«

Man wird Strauß auch nur unbedingt zustimmen, wenn er (S. 155) den Anfänger warnt,

»mit allen besonders grellen und charakteristischen Farben des Orchesters so sparsam wie möglich zu verfahren und sich, bevor er sie hinschreibt, zehnmal zu überlegen, ob diese Farben an dieser Stelle unbedingt nötig und nicht durch einfachere zu ersetzen seien. Der Mißbrauch, der heutzutage mit allen besonderen Leckerbissen des Orchesters getrieben wird, mit Harfen, Flageolets, Schlagwerk (nur als aufgetragene Glanzlichter zu verwenden, wenn sie gut und eigentümlich wirken sollen), dieser Mißbrauch ist schrecklich. Das Ohr des Zuhörers wird unnötig abgestumpft, und aus feinen Glanzlichtern an entscheidender Stelle sind planlos hingeschmierte Farbenkleckse geworden«.

Das sind goldene Worte, die man in den Lehrsälen eines jeden Konservatoriums anschlagen sollte, um so beherzigenswerter, als sie von einem Manne gesprochen sind, dessen Werke gewiß nicht zu den einfachen zählen. Freilich ist Strauß ein Meister der Technik, und »*quod licet Jovi, non licet bovi*«. Um so merkwürdiger ist es freilich, daß Strauß ein andermal »einfach« und »genial« als Synonyma bezeichnet; besteht doch tatsächlich die größte Kunst darin, mit geringen Mitteln viel zu sagen. Häufung der Mittel ohne entsprechende Gedanken beweist stets nur die Schwäche eines Künstlers. »Je seltener die Anwendung eines besonderen Ausdrucksmittels, desto größer die Wirkung«, auch dieser so selbstverständlich klingende Satz, an die »werten Kollegen von der Notenfeder« gerichtet, sollte künftig wieder mehr beherzigt werden. Auch sonst bieten die höchst persönlichen Ergänzungsbemerkungen, die übrigens durch eine Wellenlinie am Rande stets als solche erkennbar sind, eine Fülle von Anregungen, wenn man auch mitunter nicht recht zuzustimmen vermag (z. B. S. 279, wo behauptet wird, das Horn »witzele« über den »Pantoffelhelden« im 3. Akt der »Meistersinger« bei den Stellen vom »liebseligen Ehestand« und »manch ehlich Glück daneben«, während doch sicherlich nur eine leicht humoristisch gefärbte Schilderung philiströser Winkelbehaglichkeit von Wagner beabsichtigt ist). Auch manche Flüchtigkeit läuft unter (z. B. S. 220 wird behauptet, Wagner habe der D-Klarinette eine wichtige Rolle im »Walkürenritt« zuerteilt, wobei Strauß den »Walkürenritt«, in dem gar keine D-Klarinette vorkommt, mit dem »Feuerzauber« verwechselt!). Mit der Kenntnis der älteren Literatur[1]) ist es etwas übel bestellt. So zitiert Strauß, um die Anwendung der gedämpften Trompete zu erläutern, gleich zwei sieben Seiten lange Beispiele aus seiner »Feuersnot«, während er die so charakteristischen Verwendungen bei Mozart

1) Selbst Wolfrum spricht auf Seite 260 zweimal von einer Viola »*di*« Gamba, was wohl kaum auf einem Druckfehler beruhen dürfte, im übrigen zeichnet sich aber gerade das Wolfrum'sche Orgelkapitel durch Gründlichkeit und anschauliche Knappheit aus.

(Idomeneo, Zauberflöte) und Schenk (Dorfbarbier) mit keinem Worte erwähnt, ja, noch nicht einmal des sonst von ihm so viel zitierten Wagner, der doch in »Siegfried« und »Meistersinger« gerade diesem Effekt zum ersten Male wieder neue Seiten abgewann, wird hier gedacht. Man hat überhaupt gelegentlich den Eindruck, daß Strauß die Sache etwas leicht genommen hat, und manche dem Kundigen sofort auffallende Lücke, deren Asfüllung dem strebsamen Kunstjünger sicherlich willkommen gewesen wäre, klafft da noch, namentlich in der zweiten Hälfte des Werkes und gegen den Schluß hin, wo die Zusätze merklich spärlicher werden.

Sehr feine Bemerkungen birgt der historisch-ästhetische Teil des Vorworts, in dem Strauß die Entwicklung des modernen Orchesters auf zwei getrennten Wegen, einem sinfonisch-polyphonen und einem dramatisch-homophonen, verfolgt, zwei Richtungen, die dann Rich. Wagner in seinem dramatisch-polyphonen Stil vereinigt hat. Was Strauß jedoch dabei unter einem Ausdruck wie »Mechanismus der Poesie des dritten Tristanaktes« versteht, ist mir nicht recht klar geworden. Mir scheint, als habe Strauß hier fälschlich »Mechanismus« an Stelle von »Organismus« gesetzt. Das einseitige Plädieren für den polyphonen Stil im modernen musikdramatischen Kunstwerk scheint mir auch etwas übers Ziel zu schießen, namentlich wenn Strauß dem »lieben bequemen Theaterpublikum« einen Vorwurf aus seiner Vorliebe für die Homophonie macht. Ohne Zweifel wird nur die Polyphonie die letzten Geheimnisse des Seelenlebens auszudeuten fähig sein, aber daneben muß zur Darstellung einfacherer Verhältnisse die Homophonie stets zu Recht bestehen, und sie wird namentlich im heiteren Kunstwerk volkstümlicher Art unentbehrlich bleiben, wenn man nicht gerade den anscheinend auch von Strauß geteilten »*l'art pour l'art*«-Standpunkt, der in allen theatralischen Dingen wenig förderlich ist, vertreten will.

Zum Schluß noch ein Wort über die Stellung des Berlioz-Strauß'schen Werkes zu Gevaert's meisterhafter »Instrumentenlehre« (Leipzig, Junne 1887, deutsch von Riemann). Strauß vertritt die sehr richtige Ansicht, daß man beide Werke nebeneinander studieren müsse, da Gevaert's Buch allein schon über die technische Handhabung und die akustischen Gesetze des Instrumentenbaues so viel des Lesenswerten birgt, daß sein Studium unerläßlich erscheint. Gevaert, der übrigens auch die ältere Literatur in viel höherem Maße wie Strauß herangezogen hat, ergänzt so auch die Notenbeispiele aufs schönste, da Strauß es vermieden hat, dort gegebene Partiturauszüge zu wiederholen. Daß mit dem Studium selbst zweier so bedeutsamer Werke nicht viel getan sei und vor allem eine ausgedehnte praktische Übung, persönliche Fühlung mit dem Apparat, erste Erfordernis ist, betont Strauß aufs schärfste. Auch hier gilt eben das Goethewort: »Grau, teurer Freund, ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum!«

München. **Edgar Istel.**

Bantock's "Omar Khayyam".

The most memorable feature of the Birmingham Musical Festival of 1906 (2—5 October) has been the production of four novelties by British composers: — Elgar's "The Kingdom", Percy Pitt's "Sinfonietta" — which belies the diminutive since it takes 45 minutes in the playing, — Joseph

Holbrooke's "The Bells", and Granville Bantock's setting of the Rubaiyet of Omar Khayyam. In such a varied selection of works there is nothing to be regretted, each one proved memorable in its own way; but in this brief article I propose to deal with the last-named only, — not with a view to a full musical analysis, but merely to indicate its most interesting features, and its claims to serious consideration and final acknowledgment.

Six years have elapsed since the first performance of Elgar's "Dream of Gerontius" sent an electric thrill through musical circles, and news passed rapidly over the Continent that England had produced a composer who joined to the highest technical skill a fine imagination, a degree of sensibility believed to be rare in the British temperament, and a distinctive style. Düsseldorf endorsed our hesitant enthusiasm, and henceforth Elgar has been sure of his reception. Critical estimates of his subsequent works may have differed, but the great public — which troubles little about critical evaluations — acclaims him, with justice, as the man who has led our music out of the house of academical bondage.

It was not to be expected that Granville Bantock's work should attract so large and pre-convinced an audience as that which flocked to hear the first performance of "The Kingdom". The composer of "Omar Khayyam" stands today where Elgar stood six years ago — on trial, so to speak, for the most important work he has as yet given to the world. Let us hope that the trial will be fair and the verdict unbiassed; and that we shall not wait, as we usually do, for the work to come back to us with the imprimatur of foreign criticism before venturing to give it a generous measure of appreciation. The perusal of some dozen press notices does not leave room for great hope in this respect. There have been of course some notable and important exceptions; and those who really have at heart the advancement of our native music may afford to disregard the rest. The cheapest form of criticism is that which only discerns in a new and vital work some echoes of what has been heard before. Again, the comparisons between this setting of "Omar Khayyam" and some that have preceded it, although humorous, scarcely do honour to the critical faculty of those who have made them. Superior talent however can dispense with "the waving to and fro of censers", and a fine creative work will flourish on paltry criticism, as a plant benefits by the guano spread at its roots. Moreover in this instance, the composer's temperament and convictions have led him into a path which is not a short cut to facile approbation and immediate success. Unless a composer choose the lightest of light opera, he will find it up-hill work to follow secular music in this country, where for over two centuries our traditions have been almost exclusively Biblical. The mere choice of such a subject for musical treatment as the tetrastichs of Omar Khayyam was sure to invite hostile criticism from two opposite quarters. The fanatical worshippers of Omar would be certain to protest against the laying of hands upon their favourite literary masterpiece, although in this case it involved no mutilations or desecrating adaptations of the original text. But like the fanatical adorers of Poushkin when Tchaikovsky selected "Eugene Oniegin" for the libretto of an opera, the Omarians — in so far as they are endowed with the musical sense — will live to recover from the first shock of sacrilege, and to congratulate themselves on this union of inspired poetry with inspired music. To those Puritan spirits who would have forgiven Bantock

for setting a pessimistic text selected from the Book of Ecclesiastes, but who only see in Omar Khayyam the fitful moods of a tipsy materialist, let me quote a passage from the late James Darmesteter's "Les origines de la poésie persane" (1887), which seems to afford a loophole of escape for the conscientious objector: — "the drinking-songs of Europe are merely the songs of the wine-bibber; those of Persia are songs of revolt against the Koran, against bigots, against the oppression of nature and reason by the religious law. The man who drinks is for the poet the symbol of the emancipated man; for the mystic, wine is something more, the symbol of the Divine intoxication".

Those who have watched the steady development of Bantock's strong and original gifts, his progress from the fascinating, but comparatively simple, Songs of Egypt, India, Arabia. etc., to the Ghazals of Hafiz, the lyrics from Browning's "Ferishta's Fancies", and finally to the recently published "Sappho" fragments, confidently expected a choral work in which modern tendencies and a fearless individual utterance would be balanced by a sense of beauty. Except in a few subordinate details, they can hardly have been disappointed in "Omar Khayyam". With the opening bars of the Prelude — the Muezzin's Call to Prayer at sunset, leading into the musical interpretation of the languid, half-melancholy, half-enjoyable mood, best summed up by the characteristic Arabian word Kayf — our interest is awakened. Henceforward, until the vigorous chorus "Waste not your hour" brings the work to a conclusion, we are carried on from mood to mood and from contrast to contrast; from conflict to repose, from love to death, from regnant glory to dust and oblivion; in this wonderful and strenuous comment upon the drama of human existence.

Another characteristic of the work which might prove a hindrance to immediate success is the eastern colouring which most Westerns instinctively shun. But the orientalism which pervades the music of "Omar Khayyam" has nothing in common with the cheap local colour which has caused us to find "the rose nauseating and the bulbul indigestible". Nor is it merely an intellectual phase, like the Buddhism that crops up in the poems of Leconte de Lisle. It is rather the emanation of a temperament to which such orientation of spirit comes without effort; which discerns and reproduces the deeper significance of the Eastern culture, as Keats assimilated and reproduced the soul of Greece, and Heine exhaled the wit and temperament of the French nation.

Bantock intends to set all the tetrastichs comprised in the original book of verses. The work recently heard in Birmingham covers 54 stanzas, — that is to say rather more than half the original text. The setting is for large orchestra (the strings divided into two complete bands on either side the conductor, with similar arrangements for the division of the chorus into two choirs), chorus, and three solo voices. A dramatic form is given to the work by acting upon a suggestion made sufficiently obvious in the original poem; that many of the lyrical verses were addressed by the Poet (tenor, John Coates) to the Beloved (contralto, Ada Crossley), while the more philosophical reflections upon the eternal Yea and Nay of human existence are given to the Philosopher (baritone, Dalton Baker). These individual utterances may vex the soul of the literary purist, but they are justified for the musician by their results; since the procedure supplies a dramatic idea, which

is carried out by the composer with such earnestness and force, that we are left more than ever convinced that Oratorio is not the sole form of expression suited to the British musical temperament. Had we a National Opera, or even an Opéra Comique, Granville Bantock might be to England what a Bruneau, a Debussy, or a Charpentier is to contemporary France.

I have left myself too little space to deal individually with the musical numbers of the work. I can but touch in passing upon those salient beauties, for which admiration seems to grow stronger as we get further away from the unequal first performance, with its moments of excellence and its disappointments. These are the lovely and haunting love-duets, particularly "When you and I behind the veil are past", full of the sense of pathetic wonder that the tenderest passion shall soon be as nought; the wonderfully coloured chorus which tells of the vanished splendour of Jamshyd and Bahram, in which the remembrance of our mortality is brought home to us in music as poignant and as startling in its premonitory message as that of Tchaikovsky's Pathetic Symphony. Nor would it be possible to forget the moving pathos and solemnity of the chorus "Earth could not answer"; nor the superb March — the orchestration reminds us of a Russian masterhand — which depicts with many ingenious and novel effects the passing of the Phantom Caravan that "draws to the dawn of Nothing". Such numbers as these convince me of the vitality and staying-power of Bantock's work. This is after one full hearing only, but acquaintance with the pianoforte score serves to reveal almost daily some closer tie with the original poem; the moods of bitter protest, of lamentation, of revelry; the whimsical smile that masks despair; the moment of langourous enjoyment, broken by the pang of inward disillusionment — all these characteristics of Omar are reflected in the musical atmosphere of the work.

"The book itself is a kind of jewel in its way", wrote Carlyle to Fitzgerald, relenting for a moment towards "that blackguard" Khayyam. Time will pronounce a similar verdict upon this rich musical setting of the gem. When we recall the many beautiful and fragrant pages of this score, it seems as though once more, in answer to his own prediction, a Northern wind had scattered a fresh shower of rose leaves upon the grave of Omar Khayyam.

London. **Rosa Newmarch.**

Musikberichte.

Paris. Après avoir disparu du répertoire de l'Opéra depuis plus de cinquante ans, *la Vestale* de Spontini a été reprise le dimanche 26 et mardi 28 août sur la scène des arènes de Béziers, par les soins de M. Castelbon de Beauxhostes, et sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. L'orchestre comprenait deux cent cinquante musiciens et les chœurs cent cinquante voix. Les principaux rôles étaient confiés à Mmes Paquot-Dassy (Julia), Georgette Bastien (la grande Prêtresse) et MM. Duc (Licinius), Delmas (le Grand-prêtre) et Cazeneuve (Cinna).

Composée sur un livret de Victor-Joseph Etienne, dit de Jouy (1769—1846) *la Vestale* avant d'être entendue sur la scène de l'Académie impériale de Musique, le mardi 16 décembre 1807, fut exécutée en grande partie au château des Tuileries au mois de février de la même année. Les adversaires de Spontini, dit Gustave Chouquet, se flattaient que cette musique déplairait à l'empereur, dont on connaissait le goût pour les douces cantilènes. Mais Napoléon, à la surprise générale, porta sur cet opéra

un jugement qui mérite d'être rapporté. «Votre ouvrage, dit-il au compositeur, abonde en motifs nouveaux; la déclamation en est vraie et s'accorde avec le sentiment musical; il y a de beaux airs, des idées d'un grand effet, un final entraînant. La marche du supplice me paraît admirable»[1].

Jouée à l'origine par Mme Branchu, Mlle Maillard, Laîne, Lais et Derivis, pour le chant, Vestris, Beaulieu, Saint-Amand, Branchu, Baptiste Petit, Mmes Clotilde, Gardel, Chevigny, Millière, Bigottini, Vestris etc., pour la danse, les solos de cor exécutés par Frédéric Duvernoy, *la Vestale* fut jouée seule jusqu'à la 74e représentation 26 octobre 1817, d'après Lajarte. «A dater de ce jour, un ballet accompagna l'œuvre de Spontini: c'était tantôt *la Dansomanie* (Méhul) tantôt *Paul et Virginie* (Kreutzer) puis *Vénus et Adonis*, *le Carnaval de Venise* (Persuis et Kreutzer), *Flore et Zéphire* etc. L'Opéra abandonna *la Vestale* après deux cents répresentations, le 4 janvier 1830. Il la reprit le 3 mai 1834, au bénéfice de Nourrit, qui y chanta le rôle de Licinius, entouré des Mmes Falcon et Cosselin, MM. Dabadie Levasseur, Pouilley et Tréveaux. Mmes Taglioni, Fitzjames, Montessu et M. Emile dansaient dans le ballet. «Nourrit», dit son biographe Quicherat[2], «aimait le rôle de Licinius, dans lequel il pouvait déployer ses belles qualités, et surtout émouvoir par les élans de la passion. Mais il reconnaissait que ce rôle était trop bas pour lui». . . Il ne le chanta jamais comme son père, qui avait des notes bien timbrées dans la région qui chez le fils confinait à la voix de tête[3]. Alors pour la dernière fois, l'admirable partition fut dignement exécutée. Ad. Adam a fait d'Adolphe Nourrit cet éloge mêlé de regret: «Ce fut le dernier et le plus digne interprète du rôle de Licinius dans *la Vestale*, et ce chef-d'œuvre a été perdu pour le public au départ si regrettable du grand artiste»[4].

«Il faut applaudir à l'intention qui inspira cette reprise, ajoute Quicherat, bien qu'elle n'ait pas eu tout le succès désiré et mérité. La forme des opéras et le goût du public avaient changé depuis 1807, ou plus exactement depuis 1826. L'emploi trop fréquent du récit déclamé avait rendu cette pièce un peu fatiguante, et dorénavant il en sera de même à plus forte raison pour tous les ouvrages de l'ancienne école. M. Duponchel n'avait vu là qu'une tentative sans conséquence et indigne de son concours. Ce n'est pas que cette fois M. Duponchel se soit trop évertué à rafraîchir ou à remettre à neuf les costumes de ses sénateurs et de ses guerriers»[5].

Le second acte seul fut joué cinq fois encore, en spectacle coupé. Vingt ans plus tard, le 17 mars 1854, l'opéra de Spontini fut remis une seconde fois en scène, rue Lepeletier, interprêtée huit soirs seulement, par Mmes Cruvelli et Poinsot, MM. Roger, Bonnehée, Obin et Noi pour le chant, et Mmes Guichard, Priora, Emarot, Legrain, MM. Beauchet, Mérnate, Mazillier, Gredelue, pour la danse.

Le plus fanatique admirateur de Spontini, Berlioz, écrivait à la fin d'un de ses feuilletons des Débats: «Exécution de *la Vestale*, mercredi 7 juin . . . j'y étais . . . Je suis resté jusqu'à la fin du second acte . . . Pauvre noble orchestre, obligé de prendre part à un pareil égorgement! . . .»

La Vestale avait été représentée en tout 213 fois à l'Opéra. En 1810, un prix décennal, ayant été fondé ne fut donné qu'une fois, en faveur des compositeurs dramatiques. Ce fut l'ouvrage de Spontini qui l'obtint.

Les deux représentations de Béziers donneront-elles au futur directeur de l'Opéra l'idée de reprendre *la Vestale*? Ce serait une tentative curieuse, après la restitution, bien défectueuse cependant, de l'Armide de Gluck. J.-G. Prod'homme.

Stuttgart. Fünf Abende mit den Werken eines und desselben Komponisten auszufüllen, wäre früher wohl als ein großes Wagnis angesehen worden. Andererseits darf aber das vom 4.—8. Oktober in Stuttgart abgehaltene erste Hugo Wolf-Fest auch nicht als ein Musikfest im eigentlichen Sinne des Wortes aufgefaßt werden, es war

1) G. Chouquet, Hist. de la Mus. dramat. en France.
2) Adolphe-Nourrit, I, p. 161—162.
3) Louis Nourrit avait succédé à Lainez dans le rôle de Licinius.
4) L'Assemblée nationale, 14 février 1854.
5) Revue de Paris août 1834, p. 210.

Digitized by Google

vielmehr eine weihevolle Gedenkfeier für einen aufrichtig Verehrten und Liebgewonnenen, ein Abstatten freudigen Dankes für reichlichen Empfang edelster und schönster Gaben. Aufrichtiger Dank gebührt aber auch dem treuen persönlichen Freunde des so früh und tragisch dahingegangenen genialen Komponisten, unserem Landsmann, Rechtsanwalt Hugo Faisst, der seit Jahren in aufopfernder Arbeit für die Wolf'sche Kunst wirkt und derselben als tatkräftiger Pionier in der schwäbischen Hauptstadt eine besonders lebendige Heimat geschaffen hat. So hat er denn auch kein Opfer und keine Mühe gescheut, um diese Gedenkfeier zu einem der schönsten Ereignisse unseres Musiklebens auszugestalten. Die Einteilung der fünf Abende, sowie die Auswahl der vorgetragenen Werke darf als eine in jeder Beziehung gelungene bezeichnet werden. Dr. Grunsky verfaßte eine »Festschrift«, d. h. ein Programmbuch mit den Texten der vorgetragenen Lieder und Chorwerke mit einer Vorrede, betitelt »Fest der Freundschaft« und einem Anhang von instruktiven Erläuterungen, deren positiver Inhalt indes hauptsächlich den Decsey'schen Schriften entnommen ist. Mehr Prägnanz und weniger Beiwerk hätte vielleicht noch bessere Dienste getan. Die beiden ersten Abende umfaßten ausschließlich Liedervorträge mit Klavierbegleitung, im ganzen 70; wobei der erste Liederabend nur Gedichte nach Goethe und Mörike, der zweite die Gesänge aus dem spanischen und italienischen Liederbuche, sowie Lieder nach Gottfried Keller und Eichendorff enthielt. Mehrere der dargebotenen Gesänge waren bisher noch unbekannt. Der dritte Abend, wohl der weihevollste, führte uns in der Kirche hauptsächlich die von Max Reger für die Orgel bearbeiteten Mörikelieder und geistlichen Gesänge aus dem spanischen Liederbuche vor, der Hoftheaterchor sang die sechs Eichendorff'schen Gedichte: »Aufblick«, »Einklang«, »Resignation«, »Letzte Bitte«, »Ergebung« und »Erhebung« a cappella. Der vierte Abend brachte die hierorts schon wiederholt aufgeführte Oper: »Der Corregidor« im Kgl. Hoftheater, während der fünfte und letzte als Orchesterkonzert mit einigen instrumentierten Liedern von Goethe und Mörike, dem »Frühlingschor« aus der unvollendeten Oper Manuel Venegas, dem »Elfenlied« aus dem »Sommernachtstraum«, dem »Feuerreiter« von Mörike, der »Italienischen Serenade« für kleines Orchester und der grandiosen, farbenglühenden sinfonischen Dichtung »Penthesilea« einen glanzvollen Abschluß bildete.

Wärmster Dank gebührt allen mitwirkenden Künstlern, welche ihr bestes Können in den Dienst der Sache stellten. So ist denn das Wagnis der fünf Wolfabende glänzend gelungen, eine Dankesschuld dem verewigten Genius in pietätvoller Weise abgetragen worden. Die Möglichkeit der keine Ermüdung bringenden Durchführung solcher fünf Abende liegt eben in der bewunderungswürdigen Vielseitigkeit des genialen Komponisten, der in allen Arten und Formen seiner Werke, mit der wunderbaren Tiefe und Charakteristik des Ausdrucks ergreifend zu unserem Herzen spricht, sei es im schlichten Liede, sei es im polyphonen, leuchtend kolorierten großen Orchesterwerk. Berechtigte Einwände dürften sich hier und dort machen lassen, sie schweigen aber vor der Größe des wirklichen echten Genius, als welcher Wolf längst anerkannt ist. Mögen andere Städte dem Beispiele Stuttgarts folgen und das Wolf'sche Kunstwerk in gleicher Liebe pflegen.

Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Mai bis Mitte Oktober.)

Ahle, Joh. Rud.: Lieder: »Auf die Zukunft unseres Heilandes« (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. Gerh. Fischer). — Brünstiges Verlangen einer für himmlischer Liebe kranken Seele (ebenda).

Albert, Heinrich: Lieder f. Alt: Non fugitivus amor. — Tristitiam pelle et venient (Basel, Musik. Abend L. La Roche-Burckhardt, Frl. M. Philippi).

Autores incerti: Alta Trinita beata, Chor a. d. 15. Jahrh. (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Es steht ein' Lind' in jenem Tal (Remscheid, Lehrergesangverein). — Weihnachtslied »Schlaf mein Kindelein« 1697 (London, Vocal Recital Miß M Brema). — Schwedisches Schullied »Cedit hyems enimus« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: »Heil und Segen mit Violine« a. d. Rathswahl-Kantate (Berlin, Bachges.). — Konzert Fr. Grumbacher de Jong u. Hr. J. Joachim). — Ich bin vergnügt in meinem Leiden (mit Violine) a. d. Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« (Essen, Kirchenkonzert, Frau J. Scriba). — Ich ende behende mein irdisches Leben (mit Violine) a. d. Kantate »Selig ist der Mann« (London, Bach Concert Queens Hall Orchestra). — b) Alt-Arien: Was Gott tut, das ist wohlgetan (mit Oboe) a. d. gleichn. Kantate (Essen, Orgelkonzert, Frl. G. Michels). — c) Baß-Arien: Selig ist der Mann a. d. gleichn. Kantate (Schleswig, Kirchenkonzert, Hr. A. N. Harzen-Müller). — d) Duetten: Ach Gott, wie manches Herzeleid (mit Oboe d'amore) a. d. gleichnamigen Kantate (London, Bach Concert Queens Hall Orchestra). — Er kennt die rechten Freudenstunden (Sopran u. Alt mit Violine) a. d. Kantate »Wer nur den lieben Gott läßt walten (Essen, Orgelkonzert, Frl. G. Michels u. J. Scriba). — Wie soll ich dich liebster a. d. Kantate »Tritt auf die Glaubensbahn« (Hanau, Oratorien-Verein, Fr. C. Kaiser u. Hr. F. Waßmuth). — Kirchen-Kantaten: Also hat Gott die Welt geliebt (Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Bleib bei uns (Hanau, Oratorien-Verein). — Es ist dir gesagt, Mensch (Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Gott der Herr ist Sonn' und Schild (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Halt im Gedächtnis Jesum Christ (Arnheim, Luther-Kirchenchor [2. Teil]). — Lobe den Herrn, meine Seele (Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Lobt Gott in seinen Reichen (Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Nun ist das Heil und die Kraft (Kiel, 7. Schleswig-Holstein. Musikfest; Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest). — O ewiges Feuer (Dresden, Vesper Kreuzkirche; ebenda, Hofkirche). — Schlage doch, gewünschte Stunde (Hanau, Oratorien-Verein; London, Bach Concert Queens Hall Orchestra; Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest, Fr. A. v. Kraus-Osborn). — Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem (Arnheim, Lutherkirchenchor). — Wachet auf, ruft uns die Stimme (Augsburg, Musikfest). — Wohl dem, der sich auf seinen Gott (Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Weltliche Kantaten: Phoebus und Pan (London, Bach Concert Queens Hall Orchestra). — Einstimmige Lieder: Bist du bei mir (Altona, Motette Petrikirche, Frl. E. Baldamus). — Gib dich zufrieden (Verden, Dom-Konzert, Frl. M. Oppermann). — Komm süßer Tod (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik, Frl. E. Staudenmaier). — O Jesulein süß (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik, Frl. E. Staudenmaier). — Messen: H-moll (Aachen, 83. Niederrhein. Musikfest; Bielefeld, Musik-Verein). — Motetten: Fürchte dich nicht, 8st. (Leipzig, Motette Thomaskirche. — Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn Leipzig, Motette Thomaskirche; ebenda, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Jesu, meine Freude, 5 st. (Posen, Hennigscher Gesangverein; Dresden, Vesper Kreuzkirche [So nun der Geist]). — Lobet den Herrn, alle Heiden (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik). — Singet dem Herrn ein neues Lied (Berlin, Kgl. akad. Hochschule; Birmingham, Musikfest; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Instrumentalmusik: Gavotte f. Violine u. Klavier, bearb. v. W. Burmester (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Hr. W. Burmester). — Klavierkonzerte: A-moll f. 4 Klaviere (Paris, Société J. S. Bach). — C-dur f. 3 Klaviere (Berlin, Bach-Konzert, Hr. G. Schumann, Br. Hinze-Reinhold, Frl. F. Kwast-Hodopp). — D-moll (Barcelona, Academia Granados, Frl. M. Moner; Berlin, Bach-Konzert, Hr. G. Schumann). — F-dur, Italienisches (Innsbruck, Musikverein, Hr. C. Pierina [3. Satz]; Madrid, Soc. Filarmonica, Hr. R. Pugno). — Brandenburg. Konzerte: Nr. 1 F-dur (Berlin, Bach-Konzert, Philharm. Orchester). — Nr. 2 F-dur (London, Bach Concert Queens Hall Orchestra). — Nr. 3 G-dur (Dortmund, 1. Solisten-Konzert d. Philharm. Orchesters). — Nr. 4 G-dur (Aachen, 83. Niederrhein. Musikfest; Sondershausen, Hofkapelle). — Nr. 5 D-dur (Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest; Palma, Circulo de Bellas Artes). — Violinkonzerte: D-moll f. 2 Violinen (Berlin, Bach-Konzert, Hr. J. Joachim u. C. Halir). — Orgelkompositionen: Canzona D-moll (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Choralvorspiel »O Mensch, bewein' dein' Sünden groß« (Berlin, Histor. Orgel-Konzert, Hr. W. Fischer). — Konzert Nr. 2 A-moll [n. A. Vivaldi] (Altona, Motette Petrikirche, Hr. L. Brodersen [1. Satz]). — Präludium C-moll (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. L. Brodersen; Schleswig, Kirchenkonzert, Hr. A. Ebel). — Präludien und Fugen: A-moll (Leipzig,

Digitized by Google

Motette Thomaskirche; Lübben, Kirchenkonzert, Hr. A. Egidi). — C-dur (Leipzig, Motette Thomaskirche; Dortmund, Vortragsabend Konservatorium). — E-moll (Leipzig, Motette Thomaskirche; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Hr. M. Schlochow; Tübingen, 1. Konzert Stiftskirche, Hr. Harr). — Es-dur (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — G-dur (Leipzig, Motette Thomaskirche). — G-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins; Hamburg, Konservatorium, Hr. C. Hanns). — Pastorale (Honnef, Orgelkonzert K. Pauß). — Toccata F-dur (Dortmund, Vortragsabend im Konservatorium; Utrecht, Kirchenkonzert, Hr. W. Petri). — Toccata, Adagio u. Fuge C-dur (Leipzig, Motette Thomaskirche; Honnef, Orgelkonzert, Hr. K. Pauß; Dessau, Kirchenkonzert, Hr. A. Egidi). — Sonaten f. Violine u. Pianoforte: Nr. 1 H-moll (London, Hr. J. Joachim u. L. Borwick). — Nr. 3 E-dur (Heidelberg, Akad. Gesangverein, Hr. Ph. Wolfrum u. H. Braune; Madrid, Soc. Filarmonica, Hr. E. Ysaye u. R. Pugno). — Nr. 6 G-dur (Madrid, Soc. Filarmonica, Hr. E. Ysaye u. R. Pugno). — Sonaten f. Violine allein: Nr. 1—6 (Berlin, Konzert Frau L. Helbing-Lafont). — Suiten f. Orchester: H-moll (London, Bach Concert Queens Hall Orchestra; Palma, Circulo de Bellas Artes). — D-dur (Bach-Konzert, Philharm. Orchester).

Bach, Karl Ph. Em.: Klavierkonzert D-moll (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. J. Schlageter). — Sinfonie F-dur (Heidelberg, Bach-Verein). — Violin-Sonate D-dur (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik, Hr. Morlang [Andante]). — La complaisante f. Viol. u. Klavier (Greiz, Orpheus, Hr. C. Wehle u. Brehm). — Groß ist der Herr (Windorf, Kirchenchor).

Bach, Wilh. Friedemann: Orgelkonzert D-moll (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. A. Sittard). — Orgelkonzert D-moll f. Klavier, bearb. v. A. Stradal (Berlin u. Leipzig, Konzert Hr. Emil Sauer; Tilsit, Konzert Hr. Otto Weinreich).

Banchieri, Adriano: Dialogo per Organo (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gehrhardt).

Bäwerl, Paul (um 1611): Orchester-Suite in F-dur (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allgem. Musikgesellschaft).

Bésard: Bransle de Poicton (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frau Wanda Landowska).

Biber, H. J. F. (1650—1710): Sonate f. Violine u. Klavier (Stuttgart, Lehrergesangverein, Hr. W. Lang).

Boccherini: Sonate f. Violoncell u. Klavier Nr. 3 A-dur (Gera, 1. Kammermusikabend, Hr. de Jager u. C. Kleemann); Ulm, Liedertafel, Max Steindel).

Bortniansky: Motette »Komm heil'ger Geist« (Dresden, Trinitatiskirchenchor).

Brachrogge, J.: Madrigaletto »Angioletto, che sola« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Berliner Vokalquartett).

Buxtehude: Ciacona f. Orgel (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. L. Brodersen). — Passacaglia D-moll f. Orgel (Berlin, Orgelkonzert, Hr. B. Irrgang; ebenda, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer; Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. Ad. Hamm; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Präludium u. Fuge Fis-moll f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer). — Tokkata u. Fuge F-dur f. Orgel (Dresden, Kunstgewerbeausstellung).

Carissimi: Aria »Mesto in sen« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. E. Rosenmund).

Casciolini, Claudio: Veni Creator spiritus (Altona, Motette Christianskirche).

Cavalli, F. (1599—1676): Canzone »Donzelle fugite« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. E. Rosenmund).

Chambonnières, J. Ch. de: La Ronde p. Piano (Basel, Musik-Abend L. La Roche-Burckhardt, Frau Wanda Landowska).

Chansons populaires françaises: La bergère aux champs (Lüttich, Cercle «Piano et archets», Frau Henrion-Demarteau). — Suite de rondes à danser (Lüttich, Cercle «Piano et archets», Frau Henrion-Demarteau). — Bergerettes u. Pastourelles a. d. XVIII. Jahrh.: Je connais un berger discret (Antwerpen, Soc. Royale d'Harmonie, Frl. M. Buisson; Heidelberg, Bachverein, dieselbe). — Maman dites-moi! (ebenda). — Paris est au Roi (ebenda).

Cherubini: Requiem C-moll (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor). — Ouver-

türen: »Lodoiska« (Sondershausen, Fürstl. Konservatorium). — Anakreon () — Zwischenakt u. Ballettmusik a. »Ali Baba« (Sondershausen, Hofkapelle).

Clérambault: Prélude f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer).

Corelli: Gavotte f. Klavier (Coblenz, Musik-Institut).

Cornet, Peter (um 1600): Fantasie f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr W. Fischer).

Couperin: Concert A-dur f. Klav., Viol. u. Vcell. (Lüttich, Cercle «Piano et archets»). — Le moucheron p. clavecin (London, Concert M. Brema, Frl. M. Verne) — Le rossignol en amour (Basel, Musik.Abend L. La Roche-Burckhardt, Frau Wanda Landowska). — Le rossignol en vainqueur (ebenda). — Les fastes de l'ancienne ménestrandise (ebenda). — Sarabande grave f. Orgel (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gehrbardt).

Dandrieu, J. F.: Musette f. Orgel (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gehrhardt).

Daquin: Coucou p. Clavecin (Basel, Musik. Abend L. La Roche-Burckhardt, Frau Wanda Landowska).

Dittersdorf: Quartett C-dur f. 2 Viol., Vla. u. Vcell. (Prag, Musikabend Konservatorium). — Deutscher Tanz f. Violine u. Klavier, bearb. v. W. Burmester (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Hr. W. Burmester).

Dowland: Madrigale: Süßes Lieb' o komm zurück (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Berliner Vokalquartett). — Say, Love, if ever thou didst find (ebenda).

Eccard: Freut euch, 5st. (Leipzig, Kirchenchor Friedenskirche). — Hans u. Grete 4st. (Sondershausen, Vortragsabend Konservatorium). — Aus Lieb' läßt Gott, 5st. (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Meine schönste Zier, 5st. (Dresden, Kreuzkirche).

Erythräus: Choral »Mitten wir im Leben sind« (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik).

Finck, Chr.: Herr, wohin sollen wir gehen f. Mch. u. Orgel (Dresden-Pieschen, Kirchenchor).

Forster (1540): Landsknechts-Marsch »Wir zogen in das Feld« (Straßburg i. E., Männergesangverein).

Francisque, A: Bransle simple, Bransle gay, Bransle de Montirandé, Gavotte p. Clavecin (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frau Wanda Landowska).

Franck, J. W.: Auf, auf, zu Gottes Lob (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. M Philippi; Esslingen, St. Dyonisiuskirche, Frl. M. Wiemann; Ludwigsburg, Evang Stadtkirche, dieselbe). — Jetzt fühl' ich meinen Jammer (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. M. Philippi. — Jesus neigt sein Haupt (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. M. Philippi: Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. Gerh. Fischer). — Komm Gnadentau, befeuchte mich Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. M. Philippi).

Franck, Melchior: Jntrada f. Blasinstrumente (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allgem. Musikgesellschaft).

Frescobaldi: Toccata G-moll e Fuga per l'Elevatione a. Fiori musicali f. Orgel Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gerhardt). — Tokkata in G f. Orgel (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. Ad. Hamm; Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer).

Friedrich d. Gr.: Flötenkonzert Nr. 3 C-dur (Basel, Musik. Abend L. La Roche-Burckhardt, Hr. F. Buddenhagen).

Froberger: Fantasia in E f. Orgel (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. Ad. Hamm). — Tokkata F-dur f. Orgel (Plauen, Lutherkirche, Hr. A. Wolf).

Gabrieli, G.: Sonata pian e forte f. Bläser u. Bratschen (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orch. d. Allgem. Musikgesellschaft).

Gastoldi: An hellen Tagen, 5st. (Sondershausen, Vortragsabend Konservatorium).

Gesius: Choral »Du meine Seele singe« (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik). — Auf, Jesu Jünger (Leipzig, Kirchenchor Wahren).

Gheyn, Matthias van den: Fuge f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer).

Gibbons, O.: Motette »Allmächtiger, allbarmherziger Gott«, (Altona, Motette Petrikirche).

Gluck: Iphigenie auf Tauris (Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Reigen sel'ger Geister u. Furientanz a. Orpheus (Sondershausen, Hofkapelle; Dortmund, Philharm. Orchester; Münster i. W., Musikverein). — Arie »Ah, mon ami« a. Iphigenie auf Tauris (Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft, Hr. E. Clément).

Goudimel: Psalm 42 »Wie der Hirsch schreit nach Wasser« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein).

Gumpeltzhaimer: Lobt Gott (Chemnitz, Kirchenchor Paulikirche).

Hale, Adam de la: Minnelied Remscheid, Lehrergesangverein).

Händel: Belsazar, bearb. v. J. Reichert (Mannheim, Musikverein). — Caecilien-Ode. — Israel in Ägypten (London, Händelfest; Breslau, Barbarakirche). — Judas Maccabäus (London, Händelfest; Dortmund, Musikverein). — Messias (London, Händelfest; Birmingham, Musikfest; Düsseldorf, Yorkshire Chorus). — Josua (Brühl, Musikal. Gesellschaft). — Arien: Armida dispietato (Sondershausen, Prüfungskonzert Konservatorium, Frl. J Müller). — Laß mich mit Tränen (Esslingen, St. Dyonisius-Kirche, Frl. M. Wiemann). — Reiner Engel, heil'ge Schar a. »Theodora« (Esslingen, St. Dyonisius-Kirche, Frl. M. Wiemann). — Mit frommer Brust f. Baß a. Judas Maccabäus (Sondershausen, Konservatorium, Hr. R. Moritz). — Wenn Christus, der Herr (Altona, Motette Hauptkirche). — Instrumentalmusik: Arie mit Variationen (Harmonious Blacksmith f. Klavier (London, Concert M. Brema, Frl. M. Verne). — Concerto f. Oboe, 2 Viol., Vla. u. Baß (Berlin, 1. Konzert d. Kammermusik-Vereinigung d. Kgl. Kapelle). — Konzert f. Streichorchester Nr. 1 (Sondershausen, 2. Loh-Konzert d. Hofkapelle). — Konzert F-dur f. 2 Bläserchöre u. Streichorchester (Leipzig, 1. Gewandhauskonzert). — Orgelkonzerte: D-dur (Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest, Hr. F. W. Franke) Largo u. Allegro). — G-moll (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Hr. M. Schlochow; München, Kgl. Akad. d. Tonkunst). — Präludium u. Fuge F-moll f. Orgel (Utrecht, Kirchenkonzert, Hr. W. Petri). — Suite D-moll f. Streichorchester (Barcelona, Academias Granados).

Hasse, Joh. Ad.: Ballettmusik a. »Piramo und Tisbe« f. Orchester Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allgem. Musikgesellschaft).

Hassler, Hans Leo: Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Singet ein neues Lied (Chemnitz, Kirchenchor Jakobikirche; ebenda, Nikolaikirchenchor). — Gagliarda »Tanzen u. Springen« (Straßburg i. E., Männergesangverein). — Deutsches Tanzlied »Unter all'n auf dieser Erden« (Straßburg i. E., Männnergesangverein).

Haydn, Jos.: Die Jahreszeiten (Barmen, Allg. Konzertverein-Volkschor; Wolgast, Singverein; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Messen: C-dur (Altona, Motette Christianskirche [Qui tollis f. Baßsolo, Vcell., Chor u. Orgel]). — Quartett »Harmonie in der Ehe« (Karlsruhe, Liederhalle).

Haydn, Mich.: Tenebrae factae sunt (Salzburg, Mozart-Musikfest.)

Heinhoferi, Philippi (Lautenbücher 1603): Deutscher Tanz »Beid's Jung u. Jung zum Scherzen« (Straßburg, Männergesangverein).

Heyden, Sebald: Lied »O Mensch, bewein' dein' Sünden groß« (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. Gerh. Fischer).

Homilius: Domine ad adjuvandum me, 6st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Johann Georg II: Laudate Dominum (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Isaac: Innsbruck, ich muß dich lassen, f. Mch. bearb. v. H. Sitt (Schweinfurt, Würzburger Liedertafel).

Kittan: Dort ist mein Teil (Leipzig, Johanniskirche). — In meines Herzens Grunde (Leipzig, Johanniskirche). — Nun weiß und glaub ich feste (Leipzig, Johanniskirche).

Krieger, Adam: Studentenlieder: Die Fröhlichkeit acht't keinen Neid (Weimar, 2. Bundesfest d. V. Deutscher Sängerschaften). — Der Rheinsche Wein tanzt gar zu fein (ebenda). — Lieder m. Klavier u. Ritornellen f. Streichquartett: Hier bringet umb — Der Liebe Nacht — Des Frühlingszeit — Der Rheinsche Wein (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. A. van Eweyk).

Digitized by Google

Kuhnau: Tristis est anima mea (Chemnitz, Kirchenchor Lukaskirche).

Lalande: Air vive f. Orchester (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allg. Musikgesellschaft).

Lasso: Landsknechtsständchen »Mädchen, du gnadenreiches« f. Mch. bearb. v. C. Hirsch (Dortmund, Lehrergesangverein). — Madrigal »Madonna mia cara«, 4st. (Amsterdam, A cappella Koor).

Leclair: Ouvertüre «Scilla et Glaucus» f. Orchester (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester der Allgem. Musikgesellschaft).

Leo, Leonardo: Ariette (? Welche) Coblenz, Musikinstitut, Frl. K. Goodson).

Locheimer Liederbuch: Gesang eines Fahrenden »Ich spring in diesem Ringe« (Straßburg, Männergesangverein).

Lotti: Suchet was droben ist, Chor (Dresden-Plauen, Kirchenchor).

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen: Quartett F-moll (Gera, 1. Kammermusikabend). — Quintett C-moll op. 1 Berlin, 1. Konzert d. Kammermusik-Vereinig. d. Kgl. Kapelle).

Marenzio: In den Augen dein (Basel, 2. Kongreß der IMG., Berliner Vokalquartett). — Scaldava il sol (Amsterdam, A cappella Koor).

Mareschall: Psalm 42 »Wie der Hirsch schreit« (Basel, 2. Kongreß der IMG., Basler Gesangverein).

Marini, B. (um 1660): Canzonetta »Semplicette verginelle« (Basel, 2. Kongreß der IMG., Frl. E. Rosenmund).

Martini, G. B.: O salutaris hostia, 3st. (Prag, Prüfungskonzert Konservatorium).

Mattheson: Arie für Violine u. Klavier, bearb. v. W. Burmester (Düsseldorf, Städt. Musikverein, Hr. W. Burmester).

Méhul: Gebet für den König, 8st. (Leipzig, Andreaskirchenchor; ebenda, Johanniskirchenchor).

Milan, Luis (1536): Spanische Villancicos »Al amor quiero vencer« für Alt (Basel, Musik-Abend L. La Roche-Burckhardt, Frl. M. Philippi).

Morley, Thomas: April is my mistress face (Basel, 2. Kongreß der IMG., Berliner Vokalquartett).

Mozart: Divertimento (K. V. 334) (Bamberg, Musikverein, Münchner Streicher- u Bläser-Vereinigung). — Arien: Non più, tutto ascoltai (Sopran mit Violine) (Essen, Musikverein, Fr. V. Svärdström). — Mia speranza adorata (Sopran) (Magdeburg, 1. Sinfoniekonzert, Frl. M. Münchhoff; Oldenburg, Liederkranz, Frl. A. Vidron). — Ave verum (Saarbrücken, 3. südrhein. Musikfest; Salzburg, Mozart-Musikfest). — Messen: C-moll, ergänzt v. A. Schmitt (Mainz, Kupferberg's klass. Konzerte; Naarden, Kirchenkonzert J. Schoonderbeek). — Requiem (Görlitz, 16. Schles. Musikfest; Würzburg, Kgl. Musikschule).

Muffat, G.: Passacaglia G-moll für Orgel (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Toccata sexta f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer).

Münsterisches Gesangbuch: Schönster Herr Jesu, bearbeitet v. G. Schreck (Altona, Motette Christianskirche; ebenda, Motette Johanniskirche).

Ott'sche Sammlung (Nürnberg 1544): Jägers Morgenbesuch »Es taget gen dem Walde« (Straßburg, Männergesangverein).

Pachelbel, Joh.: Ciacona f. Orgel (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Toccata in F f. Orgel (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. Ad. Hamm; Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer). — Singet dem Herrn (Leipzig, Kirchenchor Eutritzsch).

Palestrina: Madrigale: Che debbo far (Amsterdam, A cappella Koor). — Alla riva del Tebro (Amsterdam, A cappella Koor). — Messen: Jesu nostra redemptio (Leipzig, Motette Thomaskirche [Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]). — Iste confessor (Rorschach, Bezirks-Caecilienverein). — Jerusalem, convertere, 8st. (Posen, Hennig'scher Gesangverein). — Motetten: Peccata, mea Domine (Altona, Motette Hauptkirche). — Tu es Petrus, 6st. (München, Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Pasquini, B.: Coucou p. clavecin (Basel, Musik-Abend L. La Roche-Burckhardt, Frau Wanda Landowska).

Pergolesi: Aria »Se tu m'ami« (Heidelberg, Bach-Verein, Frl. M. Buisson).

Digitized by Google

Prätorius: Christ ist erstanden, Chor m. Solo u. Orchester (Chemnitz, Kirchenchor Matthäikirche).

Près, Josquin de: Ave Maria, Motette, 4st. (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein). — Chansons: Douleur me bat, 5st. (Amsterdam, A cappella Koor). — J'ai bien cause, 6st. (Amsterdam, A cappella Koor). — Petite Camusette, 6st. (Amsterdam, A cappella Koor).

Purcell, Henri: Anthem (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein). — Sonate F-dur f. 2 Viol. u. Klavier (Lüttich, »Cercle Piano et archets«).

Rameau: Ballettmusik a. »Hippolyte et Aricie« f. Orchester (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allgem. Musikgesellschaft). — Pièces en Trio (La livri-Vesinet-La Timide-Tambourin (Basel, Musik-Abend L. La Roche-Burckhardt, Frau W. Landowska, Hr. H. Kötscher u. E. Braun). — Gavotte f. Klavier (Coblenz, Musikinstitut).

Ritter, Christian: Altkantate »O amantissime sponse Jesu«, herausgeg. von R. Buchmayer (Birmingham, Musikfest).

Rosenmüller, Joh.: Orchester-Suite in C-moll (Basel, 2. Kongreß der IMG., Orchester der Allgem. Musikgesellschaft).

Rossi, Fr. (ca. 1645): Alt-Arie »Ah rendimi quel core« a. Mitrane (Göteborg, Orkesterförening, Frau D. Afzelius-Bohlin; Leipzig, 1. Philharmonisches Konzert, Fr. Ch. Cahier).

Sacchi, M.: Zu Gott ist meine Seele still, Chor (Dresden, Kreuzkirche).

Sacchini, A. (1734—1786): Ouvertüre »Ödipus auf Kolonos« (Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft).

Scarlatti, A.: O cessate di piagarmi (Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins; Heidelberg, Bach-Verein, Frl. M. Buisson).

Scheidt: Orgelchoral »Wir glauben all' an einen Gott« (Basel, 2. Kongreß der IMG., Hr. Ad. Hamm). — O heil'ger Geist, Chor (Dresden, Annenkirchenchor).

Schein, Herm.: Angstseufzer (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Trauerklage über eines Kindes Tod (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Paduana f. 4 Krummhörner (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Orchester d. Allgem. Musikgesellschaft). — Studentenlied »Frisch auf, ihr Klosterbrüder« (Weimar, 2. Bundesfest d. Verbands Deutscher Sängerschaften).

Schicht: Heil'ger Quell, Chorhymne (Dresden, Matthäi-Kirchenchor).

Schütz, Heinrich: Motetten: Ist Gott für uns, mit Orgel (Altona, Motette Hauptkirche). — Saul, was verfolgt du mich, 14st. (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein). — Psalm 98, 8st. (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Was betrübst du dich, 5st. (Dresden, Hofkirche; ebenda, Vesper Kreuzkirche).

Senfl: Das Käuzlein (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Berliner Vokalquartett).

Stamitz, Johann; Orchestertrio B-dur, herausgeg. v. H. Riemann (Heidelberg, Bach-Verein).

Stradella, Al.: Alt-Arie »Queste lagrimé« a. S. Giovanni Battista (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. M. Philippi).

Strattner, G. Christ.: »Der am Abend dankende«. Geistl. Gesang (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. Gerh. Fischer).

Sweelinck: Chanson, »Rosette, pour un peu d'absence« (Basel, 2. Kongreß der IMG., Berliner Vokalquartett). — Motette »Hodie natus est«, 5st. (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Basler Gesangverein). — Phantasie D-moll f. Orgel (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gerhardt).

Tartini: Sonate D-dur f. Violine u. Klavier (Leipzig, Frl. Kl. Schmidt-Guthaus). — Sonate [Le Trille du Diable] G-moll (Prag, Rudolfinum, Hr. Fr. Hirt).

Tunder, F.: Ach Herr, laß deine lieben Engelein, Solokantate f. Sopran (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Frl. E. Rosenmund).

Vittoria: Missa Salve (Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik [8st. Chor]).

Walther, J. (1684—1748): Orgelchoral »Jesu meine Zuversicht« (Basel, 2. Kongreß d. IMG., Hr. A. Hamm).

Weiße, Mich. (1542): Osterlied »Gelobt sei Gott« (London, Vocal Recital Miß M. Brema).

Zipoli: Canzona f. Orgel (Berlin, Histor. Orgelkonzert, Hr. W. Fischer). — Pastorale f. Orgel (Dresden, Kunstgewerbeausstellung, Hr. P. Gerhardt).

Zumsteeg, J. R.: Lieder f. Alt: Der Baum der Liebe — Nachtgesang — Liedchen »Wär' ich ein muntres Vögelein« (Basel, Musik-Abend L. La Roche-Burckhardt, Frl. M. Philippi).

Vorlesungen über Musik.

Leipzig. Am Kgl. Konservatorium Prof. Dr. Arthur Seidl im W.S. 1906/7: a Geschichte der Instrumentalmusik — mit besonderer Berücksichtigung von Programmusik und Tonmalerei; b) Ausgewählte Kapitel der neueren Ästhetik; c) Der »Nibelungen«-Mythos.

Mannheim. Kapellmeister Arthur Blaß hält in der Hochschule für Musik während des Winterhalbjahres 1906/7 Vorträge über das Thema: »Von Beethoven bis Wagner«. Die Oktobervorträge hatten folgenden Inhalt: 4. Oktober: Beethoven's Werdegang bis 1800. 10. Oktober: Meister der Übergangszeit (1780—1810): Viotti, Kreutzer, Rode, Boccherini. 18. Oktober: Klaviermeister dieser Epoche: Hummel und Dussek. Die »Eklektiker« Cherubini, Méhul und Spontini. Das deutsche Singspiel. 25. Oktober: Beethoven's »innere« Entwicklung.

Der Vortrag am 1. November behandelte als besonderes Thema: Friedensströmungen 1815—1830. Romantik in der Oper. — E. Th. A. Hoffmann. — Männergesang. Hausmusik. Musikfeste.

Notizen.

Mattheson's Grundlagen einer Ehrenpforte, dieses für die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts unentbehrliche Werk erscheint demnächst in einem Neudrucke mit bibliographischen Zusätzen, herausgegeben von E. Praetorius und M. Schneider. Alles Nähere wolle man dem diesem Hefte beigegebenen Prospekte entnehmen. Subskriptionsanmeldungen nimmt entgegen Dr. E. Praetorius, Cöln a. Rh., Riehlerstr. 86.

Der **Hugo Wolf**-Nachlaß soll demnächst vom Wiener akademischen Wagner-Verein veröffentlicht werden. Darunter sind: Die ziemlich vollständig vorhandene Musik zu Kleist's »Prinz von Homburg«, ein »Humoristisches Intermezzo für Streichquartett«, das mit der »Italienischen Serenade« in Zusammenhang stehen soll, ein »Frühlingschor« für Chor und Orchester aus »Manuel Venegas«, eine »Morgenhymne« für Chor, eine »Mignon Variation« für Orchester; ferner mehrere »Sinfonische Sätze«, 15 gemischte Chöre, 15 Lieder mit Orchester, 3 Sonaten und etwa 50 sonstige Fragmente.

Dresden. Eine neue Bearbeitung von Weber's »Oberon« des Regisseurs Lewinger sucht den Singspielcharakter des Werkes zu wahren, indem sie die Zahl der Verwandlungen nach Möglichkeit reduziert, die Musik aber ganz unberührt läßt.

Hamburg. Außer Gretry's »Die beiden Geizigen« beabsichtigt das Stadttheater auch Neueinstudierungen von Spontini's »Vestalin« und Gluck's »Iphigenie in Aulis«.

Leipzig. Am 1. Oktober hat die »Neue Zeitschrift für Musik«, begründet 1834 von Robert Schumann, mitten im Jahre als selbständiges Organ aufgehört zu existieren, und damit erlangt das diesjährige Schumannjahr noch seine ganz besondere Bedeutung. Daß alle ernsten Musikfreunde das Aufgehen der Schumann'schen Zeitschrift in eine andere Leipziger Musikzeitschrift, das Musikalische Wochenblatt, bedauern, unterliegt wohl keinem Zweifel, vor allem aus dem Grunde, weil in die Zeitschrift seit einigen Jahren, seit der Übernahme der Redaktion durch Dr. A. Schering und Dr. W. Niemann wieder etwas von dem echt Schumann'schen Geiste gezogen war. Wenn jetzt die »Neue Zeitschrift für Musik« unter dem Untertitel »Vereinigte Leipziger musikalische Wochenschriften« weiterexistiert, so handelt es sich natürlich nur um eine scheinbare Fortexistenz, so daß man sagen muß: die Schumann'sche Zeitschrift ist eigentlich tot.

Digitized by Google

London. — The following are the extracts referred to in »Bücherschau«, on the *Finns, Finnish music, and Sibelius*, from Rosa Newmarch's pamphlet.

Philologists have decided that the Finns belong to that numerous Ugrian race whose descendants are scattered over a wide area, from the Urals in the east to the Danube in the south-west. Most of these races have greatly degenerated since the days when they owned and ruled a large portion of what is now the Empire of all the Russias. The vitality of the parent-tree appears to have concentrated in two branches; the Finns, and in the extreme west the Magyars or Hungarians. In spite of the great difference in language and character which now divides the two nations, it is interesting to realise that the Finnish composer Sibelius can trace back, over a trifling interval of 3000 years, to the same common ancestry as the Hungarian musician Franz Liszt.

What history has failed to record respecting the origin of the Finns, tradition has supplied in that latest addition to the epic literature of the world, The Kalevala. Since the beginning of the seventeenth century, scholars had been attracted to the wealth of folk-lore existing among the Finnish people, and from time to time tentative efforts were made to collect some of the national songs and incantations. But the work was not completed until 1835, when Elias Lönnrot, physician and scholar, first gave to the world in printed form that wonderful collection of runes called The Kalevala — a word which signifies the dwelling of the heroes, "sons of Kaleva" the Walhalla of Scandinavian mythology. Max Müller placed The Kalevala on a level with greatest epics of the world and declared it possessed merits almost equal to those of The Iliad, or The Nibelung. The Kalevala depicts the ancient Finnish people as a race of free barbarians endowed with many noble qualities, whose religion was a mild nature-worship, demanding no blood sacrifices. The primitive inhabitants of Finland — or Suomi as it is still called in the vernacular — believed that all objects in nature were inhabited and ruled by invisible deities. They had more faith in the word than in the sword; therefore the bard and the rune-singer — he who possessed the word of origin — was more honoured by them than the warrior, the shedder of blood. For them the word of origin lay concealed in the heart nature. This tendency to seek mind in the visible world is also characteristic of all the literature and art of modern Finland. It has been transmitted to a whole series of poets; whether, like Runeberg, Franzen and the elder Topelius, they sang in Swedish, or adopted the Finnish idiom with Lönnrot and his successors.

From its earliest origin the folk-music of the Finns seems to have been penetrated with melancholy. The Kanteletar — a collection of lyrics which followed The Kalevala — contains one which gives the key-note of the national music. It is not true, says the annonymous singer of this poem, that Vainomoinen made the Kantele out of the jaw of a gigantic pike:

The Kantele of care is carved.
Formed of saddening sorrows only:
Of hard times its arch is fashioned
And its wood of evil chances.
All the strings of sorrows twisted,
All the screws of adverse fortunes;
Therefore Kantele can never
Ring with gay and giddy music,
Hence this harp lacks happy ditties,
Cannot sound in cheerful measures,
As it is of care constructed,
Formed of saddening sorrows only.

These lines, while they indicate the prevailing mood of the future music of Finland, express also the difference between the Finnish and Russian temperaments. The Finn is more sober in sentiment, less easily moved to extremes of despair or of boisterous glee than his neighbour. The causes of this innate gravity and restrained melancholy of the Finnish temperament are not far to seek. Influences climatic and historical have moulded this hyperborean people into what we now find them. Theirs is the most northern of all civilized countries. From November till the end of March it lies in thrall to a gripping and relentless winter; in the northern provinces the sun disappears entirely during the months of December and January.

That the Finns still live as close to Nature as their ancestors, is evident from their literature, which reflects innumerable pictures from this land of granite rocks and many-tinted moorlands; of long sweeps of melancholy fens and ranges of hills clothed with dark pine-forests; the whole enclosed in a silver network of flashing waters — the gleam and

Digitized by Google

shimmer of more than a thousand lakes. The solitude and silence, the familiar landscape, the love of home and country — we find all this in the poetry of Runeberg and Tavastjerna, in the paintings of Munsterhjelm, Westerholm and Järnefelt, and in the music of Sibelius.

The musical culture of Finland is the most recent in Europe, since it is of even later growth than that of the New Russian School. Until 1835 — the year of the great national awakening — when Pacius, a pupil of Spohr, came to fill the Chair of Music in the newly-founded university of Helsingsfors, music as a fine art had been completely neglected in Finland. Pacius composed two popular operas besides a number of songs, one of which "Vart Land" (Our Lord) was adopted as the Finnish national hymn. He has been called "the Father of Finnish music", but, German by birth, and deeply influenced by the composers of his native land, he cannot claim to have founded a national school of music for Finland, as Glinka had just succeeded in doing for Russia. He did much to encourage musical taste in the young capital, Helsingfors, and this early period in the history of Finnish music is remarkable for having produced a number of talented amateurs. Ehrstrom, Ingelius and Kollan contributed their quota to the musical development of their country, just as in Russia Alabiev and Verstovsky, by their pseudo-national operas and songs, paved the way for a higher manifestation of native genius in Glinka and his followers. In Kollan's song there is a distinct element of nationality which is even more pronounced in the compositions of Schantz, a composer of impassioned and glowing temperament, who died at the early age of thirty. Faltin (b. 1835) succeeded Pacius at the University. He formed the Helsingfors Choral union, and gave performances of the masterpieces of Bach, Handel and other classical composers. Twenty years ago the Musical Institute was founded in the Finnish capital, under the direction of Wegelius (b. 1846); a school which has done much for the advancement of music throughout the country. Among younger composers, two stand out most prominently: Armas Järnefelt (b. 1869), the composer of several suites and symphonic poems, remarkable for richness and originality of orchestration; and Robert Kajanus (b. 1856). Kajanus, whose works are directly inspired by the spirit of national poetry, seems to be the immediate forerunner of Sibelius. His symphonic poems, "Kullervo's Funeral March" and "Aino", are based upon episodes from the "Kalevala". In spite of his national proclivities, Kajanus is an ardent Wagnerite. As conductor of the Philharmonic Society of Helsingfors he has done much to bring modern works to the knowledge of the young generation of Finland; while he has taken the Helsingfors orchestra to Scandinavia, Germany, France and Belgium, and thus propagated Finnish music beyond its native borders. Palmgren, Merikanto, Melartin and Ilmari Krohn are names deservedly honoured in the musical world of Finland.

But above all these, a stronger voice now sings out with strength and pathos, recalling the birth of the first harp in Suomi, the magic instrument that would only yield its most exquisite tones at the touch of its own creator. Jean Sibelius, whose name — like those of the handmaidens in "The Blessed Damozel" — makes in itself a symphony, was born in 1865. He soon abandoned the law for music, studied under Wegelius at the Helsingfors Institute, and afterwards visited Berlin and Vienna, in which cities he worked under Becker and Goldmark. Thanks to a Government grant, Sibelius has been able, for some years past, to devote himself to creative work, consequently his out-put is considerable for a man who has barely reached the prime of life. His opus number has reached 48, and I gather from his own information that several important works still remain in manuscript. A large proportion of these works has already been heard in Germany, where opinion as to their merits has been sharply divided, as it was over Tchaikovsky and Strauss, as it must always be over any striking apparition of genius. In England, although a few of Sibelius's orchestral works have been played in London and the provinces, he is still far from being recognised as he deserves. But the future cannot fail to stir us out of our comparative indifference. Sibelius's strong individuality made itself felt at the outset of his career. It was, of course, a source of perplexity to the academic mind. Were the eccentricity and uncouthness of some of his early compositions the outcome of ignorance, or of a deliberate effort to be original at any price? It was, as usual, the public, not the specialists, who found the just verdict. Sibelius's irregularities were, in part, the struggles of a very robust and individual mind to express itself in its own way; but much that seemed weird and wild in his first works was actually the echo of the national spirit and therefore better understood by the public than by the connoisseurs. Genius commonly develops in two ways: either it starts by a comparatively conventional or even imitative phase, and, waxing bolder as it grows, ends by sweeping before it every impediment to liberty of conscience and freedom of utterance, as in the case of Wagner and Strauss. Or it may begin by fierce protest and by throwing to the four winds all the pacta conventa of its art, and eventually settle down

Digitized by Google

in dignity and contentment within its own self-adopted limits of expression. In this category we may place Sibelius. With the advance of years, he has shown an increasing respect for the requirements of conventional form, without however becoming conventional in the contemptible sense of the word. The sign of this reaction has been the revision of many of his early works.

From his novitiate, Sibelius's melody has been stamped with a character of its own. This is due in a measure to the fact that it derives from the folk-music and the runo, — the rhythm in which the traditional poetry of the Finns is sung. The inviolable metrical law of the rune makes no distinction between epos and melos. In some of Sibelius's earlier works, where the national tendency is more crudely apparent, the invariable and primitive character of the rune-rhythm is not without influence upon his melody, lending it a certain monotony which is far from being devoid of charm. Sibelius's melody, at its maturity, is by no means of the short winded and broken kind, but rather a sustained and continuous cantilena which lends itself to every variety of emotional curve and finds its ideal expression through the medium of the cor anglais. His harmony — a law unto itself — is sometimes of pungent dissonance, and sometimes has a mysterious, penetrating sweetness, like the harmony of the natural world. In the quaint words of the Finnish critic Flodin: "it goes it's own way, which is surely the way of God, if we acknowledge that all good things come from him". It seems impossible to hear any one of Sibelius's characteristic works without being convinced that it voices the spirit of an unfamiliar race. His music contains all the essential qualities to which I have referred as forming part and parcel of the Finnish temperament.

The conciseness and in most cases the brevity of Sibelius's symphonic poems are alike remarkable, and prove that in his case the freer form has not been adopted as an excuse for unbridled loquacity, or incoherent rhapsodizing. Had he only composed such orchestral works as "The Swan of Tuonela", "Finlandia" and even "En Saga", much as we should admire their poetical conception, rhythmic vigour and novelty of instrumentation, there would be some justification in questioning whether Sibelius possessed the large structural style and sustained eloquence which alone could entitle him to a place in the front rank of the symphonists. The two published symphonies furnish a satisfactory answer not merely to this question, but to one of far wider significance, namely — is the symphony really an obsolete form? The narrowest type of programmist will reply that it is not only obsolete, but dead and buried under an ever increasing tumulus of modern symphonic poems. Armed with the Sibelius scores, which palpitate with vital energy, we can effectively retort to such an argument: "les gens que vous tuez se portent assez bien". If these symphonies prove anything, it is that the vision of Ezekiel in the Valley can be perpetually re-enacted in the world; that the forms which appear to each succeeding generation as the dry bones of academical tradition, can be re-articulated and live again, in beauty and flexibility, if only the breath of genius passes through them.

Sibelius composed the first genuine Finnish opera, a dramatized ballad in one act "The Maid in the Tower", produced at Helsingfors in 1896. But his manner when referring to this opera gave me the impression that he has left this early work far behind him and attaches no great importance to its future. If The Kalevala is eventually to find its Richard Wagner, there does not seem to be any immediate prospect of his being revealed in Jean Sibelius, who appears to be destined rather to continue the great line of symphonists in which Brahms and Tchaikovsky were his immediate predecessors.

Mailand. Unter dem Vorsitz des Pater Janssen fand ein Cäcilianer-Kongreß statt, der die Gründung einer Schule für Kirchenmusik in Rom beschloß. Der nächste Cäcilienkongreß findet 1908 unter dem Vorsitz des Pater Arnetti statt,

Pesaro. Hier starb, kaum vierzig Jahre alt, Luigi Alberto Villanis aus Turin, Professor der Ästhetik am Rossinikonservatorium und geschätzter Musikschriftsteller. Er hinterläßt ein Buch über »Die Bewegung in der Musik« und eine »Geschichte des Clavicembalo«, die er zu einer Geschichte des Pianoforte zu erweitern im Begriffe stand. Sp.

Prag. Eine Musikausstellung unter dem Vorsitz des Rektors der Deutschen Universität Prof. Dr. E. Pfersche und der wissenschaftlichea Leitung Dr. Batka's bezweckt durch Bilder, Büsten, Bücher, Noten, Handschriften den Anteil der Deutschen an der Entwicklung der Prager Musikgeschichte seit den ältesten Zeiten zu veranschaulichen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich., Geschichte der Musik in Böhmen. 1. Buch: Böhmen unt. deutschem Einfluß. (9—1333). Lex. 8°, XVI u. 167 S., Prag, Dürerverlag, 1906. ℳ 9,—.

Bäuerle, Hermann, Die sieben Bußpsalmen des Orlando di Lasso. Musikphilologische Studie. Gr. Lex. 91 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 3,—.

Beethoven-Kalender f. 1907. Herausgegeben von der »Musik«. Berlin, Schuster u. Löffler, 1907 ℳ 1,—.

Die in dem Kalender enthaltenen Aufsätze sind fast sämtlich schon früher veröffentlicht worden. Wie wenig kritisch das Unternehmen ist, sieht man an der Beigabe des Bildes der Gräfin von Brunsvick, die immer noch als »Unsterbliche Geliebte« figuriert, obgleich gerade ein Hauptmitarbeiter der »Musik«, A. Kalischer, ziemlich stichhaltig bewies, daß es sich nur um Giuletta Giucciardi handeln kann. Daß das Heiligenstädter Testament nicht fehlt, ist beinahe selbstverständlich.

Berlioz, Hektor, Groteske Musikantengeschichten. Aus dem Französ. von E. Ellès. VII. Band der literarischen Gesamtausgabe. Gr. 8°, VII u. 230 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 5,—.

Bie, Oskar, Moderne Musik u. Richard Strauß. Berlin, Bard, Marquard & Co. ℳ 1,50.

Brahms, Johs., im Briefwechsel mit Heinrich u. Elisabeth v. Herzogenberg, herausgegeben von Max Kalbeck. 2 Bde. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Broesel, Wilh., Evchen Pogner. Gr. 8°, IV u. 107 S. Berlin, Schuster u. Löffler. ℳ 1,50.

Bürkner, Rich., Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. Jena, H. Costenoble. ℳ 6,—.

Conrad, Mich., Wagner's Geist und Kunst in Bayreuth. Gr. 8°, 99 S. München-Schwabing, E. W. Bousels, 1906. ℳ 2,—.

Göhler, Georg, Die Musik. In »Die Kultur der Gegenwart«, herausg. v. P. Hinneberg. Sonderabdr., i. Buchhandel nicht erhältl. Gr. 8°, S. 430 b. 449. Leipzig, B. G. Teubner, 1906.

Grossmann, Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige? 8°, 60 S. Berlin, Verlag der deutschen Instrumentenbau-Zeitung.

Der Verfasser versucht indirekt und direkt nachzuweisen, daß Alter und vieles Spielen den Ton und die Ansprache der Geige nicht ändern. Den indirekten Beweis sieht er in der Tatsache, daß die Natur immer vollkommen sei und deshalb auch das Holz mit bestimmter unveränderlicher Elastizität hervorbringe. Eine »Übung« des Holzes sei deshalb unnötig. Hierzu ist zu bemerken, daß Holz ein organisches Produkt, also deshalb kein physikalisch in Ruhe befindlicher Körper ist, der sehr wohl mit der Zeit innere Änderungen im Bau erleiden kann. Direkt wird der Beweis dadurch zu bringen versucht, daß neue Geigen, falls sie richtig gebaut sind, ebensogut wie alte klingen können, daß demnach die alten Instrumente von Anfang an ihren guten Klang gehabt haben können. Dieser Beweis ist nun ebenso indirekt wie der vorhergehende. Es ist wohl überhaupt unmöglich direkt den Beweis für die Behauptung des Verfassers zu bringen. Dies wäre nur dann möglich, wenn vergleichende Tonstudien in großen Zwischenräumen eines ganz neuen mit einem ganz alten Instrument (dessen Tonqualität als stabil angesehen werden kann) angestellt werden.

M. Kuntze-Fechner.

— Kritische Übersicht über Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau in den Jahren 1904 und 1905. 8°, 82 S. Berlin, Verlag der deutschen Instrumentenbau-Zeitung.

Der Verfasser verurteilt in diesen Besprechungen Neuerungen, die den italienischen erprobten Bau der Geigen antasten, vor allem aber alle die in einem neuen

Lack bestehen, der das Geheimnis der alten Meister gewesen sein und ihren Instrumenten den Adel des Tons verliehen haben soll. Darin kann man ihm nur recht geben.

M. Kuntze-Fechner.

Herrmann, Gustav, Tristan u. Isolde, Bayreuth 1906. Eine Studie. Gr. 8°, 18 S. Leipzig, Kosmos, 1906. ℳ —,60.

Heuſs, Alfred, Saul von G. Fr. Händel in der Einrichtung v. Fr. Chrysander. Klein. Konzertführer. 12°, 30 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ —,20.

Istel, Edgar, Peter Cornelius Musiker-Biographien. 25. Bd. Leipzig, Ph. Reclam, 1906, ℳ —,20.

Es ist ein erfreuliches Zeichen für die auch in weiteren Kreisen aufdämmernde Erkenntnis von dem Werte Peter Cornelius', daß er nun auch seine populäre Biographie bekommen hat. E. Istel hat sich der Mühe unterzogen, das besonders in den Briefen und Schriften des Dichter-Komponisten reichlich vorhandene Material für eine kurze Lebensbeschreibung zusammenzufassen. Ich muß bekennen, daß ich von dem Verfasser gerade in dieser Arbeit noch mehr erwartet hätte. Freilich hatte die Sache ihre besonderen Schwierigkeiten. Ein ganzes Künstlerleben möglichst ausführlich darzulegen, dazu die nötige Begeisterung auflodern zu lassen, ohne den Umfang eines Reklamheftchens zu überschreiten; »populär« und doch »wissenschaftlich«; sachlich und doch blütenschön zu schreiben — das ist keine Kleinigkeit. So hat es denn der Verfasser in der Ökonomie des Ganzen etwas versehen. Er hält sich bei Nebensachen des öftern zu lange auf und muß dann bei Wichtigem mit den Zeilen knausern. Was nutzt die fast mit dem Pinsel des Malers anschaulich geschilderte Beschaffenheit der Mainzer Gegend — wenn ich an anderer Stelle über den zweiten Akt des Cid im wesentlichen mit der Bemerkung abgespeist werde, »er sei von so sinnreicher Schönheit im ganzen«, daß — nun daß »er sich einer Zergliederung im einzelnen entziehe«. Schade, gerade darüber hätte ich gern etwas Genaueres erfahren. Überhaupt ist die musikalisch-ästhetische Analyse in diesem Büchlein wohl etwas schwach. Für die Orientierung im Tatsächlichen ist es gut brauchbar und wird darum allen willkommen sein, die sich den Genuß entgehen lassen, Peter's Briefe durchzuschwelgen.

G. Münzer.

Kalergis-Mouchanoff, Marie von, in Briefen an ihre Tochter. Herausgegeben v. La Mara. 8°, XIX u. 330 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 5,—.

Der 19. deutsche evangelische **Kirchengesangvereinstag** in Schleswig am 2. u. 3. September 1906. 8°, 50 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ —,60.

Kubalski, Edward. Zur Geschichte der Musik in Krakau (polnisch), »Krakauer Bibliothek«, Bd. 32, Krakau 1906, Verlag der Freunde der Geschichte und der Denkmäler von Krakau, 8°, 95 S. mit 6 Illustrationen.

Das Büchlein behandelt die musikalischen Zustände Krakaus zu Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts. Wir bekommen aber weniger, als uns der Verf. in der Einleitung (S. 5) verspricht, denn die Schrift ist in der Hauptsache die Geschichte der Musikvereine und Musikgesellschaften, weniger die Geschichte der Musik. Doch erfahren wir, daß in Krakau gegen das Jahr 1820 bis 1840 die Sinfonien von Beethoven, Haydn, Mozart und Cherubini und verschiedene Werke von Bärmann, Rossini, Field, Weber, Herold, Zingarelli, André, Hummel, Fraemel, Küffner, Winter, Baillot, Kreutzer, Pleyel, Spohr u. a. gespielt wurden. Daß aber diese Musikpflege im Vergleich mit den Musikzuständen des 15.—17. Jahrhunderts, also mit der Zeit des polnischen Kontrapunktisten, eben nicht zu bedeutend war, ist ohne weiteres klar.

Adolf Chybiński.

Kügele, Rich., Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. I. Tl. Theoretische Abteilung. 3. verb. Aufl. Gr. 8°. VIII u. 56 S. Breslau, F. Görlich, 1906. ℳ 1,—.

Newmarch, Rosa. Jean Sibelius, a Finnish Composer. London, Breitkopf and Härtel, 1906. pp. 24 crown 8vo. 1/.

To be held the best thing authoress has done, on three grounds. First, because to assess a new contemporary composer is the most difficult thing of all, and it is here done with great good sense. Secondly, because in her larger publications authoress has been lavish with her original reflections

Digitized by Google

put so as scarcely to be distinguished from what she is bringing forward or editing, — a policy of generosity, but baffling to the reader, who can never really dissociate himself from the personal element in authorship, — while here everything is her own. Thirdly, because she is a lyric poetess, and as a matter of finished literature the smaller forms suit her best. — Though disclaiming technical criticism, the appraisement of the music is instinctively sound, and will bear the brunt of any scrutiny. Sibelius is elemental. He has trained himself to be a good musician. He has borrowed very little from other composers. He is in touch with the true sentiment of the modern orchestra. The combination puts him a head and shoulders above most of the new men who are pushing to the front. Authoress dwells naturally on the elemental quality. It has led him astray in the pianoforte music, which is downright ungainly and foreign to the spirit of the instrument. It has stood him in good stead in the impressionist pieces, whether called symphonic poems or what not. There is no form of music which shows such shameless mannerisms — whatever the national school — as these, and the number of composers who have combined individuality with special tone-painting is to be counted almost on two hands; Sibelius's works in this class do not remind one of anything else. His songs are certainly a most happy development. His symphonies are not yet known in England, except that no. 1 (1899) has been played by Bantock (Liverpool, Henry Wood (London), and Dan Godfrey (Bournemouth). He is as original a composer as any living, and has considerable powers to impress and often even to charm. His future may be great (b. 1865). — Extracts from this interesting brochure are given under "Notizen". Originally read as a paper et a soirée of Concert Goers' Club, London, 22 Feb. 1906, with vocal and p. f. illustrations by M. E. Grainger Kerr, Esther de Munsterhjelm, and Richard Epstein.

Niemann, Walter, Die Musik Skandinaviens, mit 6 Portraits. Gr. 8°, XI u. 155 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 4,—.

Reinecke, W., Die Kunst der idealen Tonbildung. Leipzig, Dörffling u. Franke. ℳ 2,50.

Richter, Raoul, Kunst u. Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antrittsvorlesung. 8°, 50 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1906.

Rolland, R., Paris als Musikstadt. Deutsche Übersetzung von Max Graf. Bd. XI der »Musik«, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausgeg. von Richard Strauß. Berlin, Bard, Marquardt & Co., 1906. ℳ 1,25.

Eins der besten und gerade für den Deutschen lehrreichsten Bändchen dieser bekanntlich überaus ungleichen und buntzerfahrenen Sammlung. Die Schilderung des Pariser Musiklebens setzt 1870 ein. Die für die Zukunft wichtigsten musikalischen Institutionen der Weltstadt wie die Académie des Beaux-Arts, das Conservatoire, die Große und Komische Oper, die Société nationale, die beiden großen Orchestervereinigungen (Colonne, Lamoureux), die Schola Cantorum, die Kammermusikgesellschaften, die Kritik, Musikgeschichte, die Musik und das Volk werden nach Bedeutung, Ziel und Erreichtem kritisch gewürdigt. Den Beschluß macht ein geistvoller Überblick über das Pariser Musikleben im Jahre 1904, dessen Kern natürlich das allmähliche Erwachen der französischen Selbständigkeit in der Musik bildet, das die großen Stationen: César Franck und seine Schule — die Schola Cantorum mit d'Indy — den Impressionismus (Debussy, Magnard, Dukas) durchläuft und das Leitthema aufweist: Allmähliche Befreiung von Wagner's Bann, Reaktion gegen die ausländische Musik.

Das kleine Buch vereint Sachkunde mit Gründlichkeit auf beschränktem Raume, offne, freimütige und gerechte Kritik mit weitem Blick und Versöhnlichkeit. Am lebhaftesten wird die Leser dieser Zeitschrift wohl das die »Schola cantorum« behandelnde Kapitel interessieren. Von Guilmant, Bordes und d'Indy 1894 als Pflegestätte César Franck'scher Unterrichtsmethode begründet, waren die Ziele dieser Anstalt, der auf beschränkten Gebieten Fürst von Moszkowa's historische Vokalkonzerte (1843), Louis Niedermeyer's Kirchenmusikschule (1853 begr.), besonders aber die Sängervereinigung an St. Gervais (1892 begr. von Charles Bordes) schon vorgearbeitet hatten, der Reihe nach: Erstrebung würdiger moderner Kirchenmusik auf den Grundlagen des gregorianischen Gesanges, der a cappella-Literatur der Palestrina-Epoche, stilvolle Wiederbelebung der gesamten älteren Vokal-, Instrumental- und dramatischen Musik — in der praktischen, durch die lebendige Kunst und in Stiltreue vermittelten Auffassung der musikalischen Renaissancebewegung sollten die Franzosen uns vorbildlich sein! — bei entwicklungsgeschicht-

Digitized by Google

licher, streng logischer Methodik des Unterrichts und Erziehung zur kritischen Intelligenz und — zum Eklektizismus. Heute ist die Schola mit ihren ausgezeichneten Lehrkräften (d'Indy, Guilmant, Selva, Albeniz u. v. a.) das Pariser »wahrhaft neue Konservatorium, das lebendige, fruchtbare und freie«. Die Teilnahme an den Gesangsübungen ist obligatorisch, ihr Orchesterdirigentenkurs war der erste Frankreichs.

Von großem Interesse sind auch die Abschnitte, die von einigen, auch bei uns bekannt gewordenen Institutionen handeln: die Kammermusikvereinigungen (»La Couperin« vermißt man), die Pariser Musikkritik und Musikwissenschaft (mit einigen inzwischen überholten Angaben), die Colonne- und Lamoureuxkonzerte.

Graf's Übersetzung hat aus dem im besten Sinne französischen Buche ein stilistisch im schlechten Sinne deutsches gemacht: sie läßt häufig Eleganz und stilistisches Feingefühl, immer aber französische Leichtigkeit vermissen und klebt allzu sehr am wörtlich Grammatischen.

Dr. Walter Niemann.

Runge, Paul, Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, herausgegeb. v. P. R. Mit einem Faksimile. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 5,—.

Sängerkalender, Allgemeiner u. **Jahrbuch** der deutschen Vokalkunst für das Jahr 1907. 1. Jahrg. Kl. 8°. 127 u. 127 S. m. 3 Bildniss. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. ℳ 2,—.

Ein praktisch ausgestatteter Kalender, enthaltend eine größere Anzahl Aufsätze gesangstechnischen Inhalts, die man in der Zeitschriftenschau angezeigt findet.

Schmid, Otto, Johann Michael Haydn (1737—1806). Sein Leben u. Wirken. Musikalisch. Magazin, Hft. 16. Gr. 8°, 19 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1906. ℳ —,30.

Schröder, Hermann, Naturharmonie. Gr. 8°. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. Etwa ℳ 4,—.

Schumann's Briefe, in Auswahl herausgegeben v. Karl Storck. Gr. 8°. V u. 226 S. Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer, 1906. ℳ 2,50.

Schweitzer, Alb., Deutsche u. französische Orgelbaukunst u. Orgelkunst. Gr. 8°, 51 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 1,20.

Starczewski, Feliks, Aus der Musik (polnisch), Lose Bemerkungen und Notizen, Warschau 1906, Verlag S. Sadowski, 8°, 100 u. III S.

Von dieser Sammlung der Zeitungsaufsätze des Verfassers läßt sich dasselbe wiederholen, was von seinen »Musikalischen Reflexionen« in unserer Zeitschrift VII, 9. S. 393 gesagt wurde. A. Chybiński.

Stoker, Bram. Personal reminiscenes of Henry Irving. London, Heinemann, 1906. 2 vols., demy 8vo. pp. 760.

Sir Henry Irving (1838—1905) started with good abilities and a moderate dramatic talent, and became by hard work the greatest actor of the reign of Queen Victoria. He first played 1856, first in London 1859, then in provinces, and since 1866 in London again; from 1878 to 1899 lessee of Lyceum Theatre. His influence on the English stage, and all belonging to it, has been unequalled for nearly a century. He introduced intellectuality into acting, probably with unmixed advantage. He developed the mise-en-scène, and some think overdid it. He helped to break down the barriers between actors as a class and fashionable society; in which some think that he had better have left the class alone. He appreciated music, and had the following incidental music made for his productions: — 1876 "Queen Mary", Stanford; 1882, "Romeo and Juliet", Benedict; 1885, "Faust", Hamilton Clarke; 1888, "Macbeth", Sullivan; 1890, "Ravenswood", Mackenzie; 1892, "Henry VIII", German; 1892, "King Lear", Clarke and Ball; 1893, "Becket", Stanford; 1895, "King Arthur", Sullivan; 1898, "Manfred", (play finally not produced), Mackenzie; 1902, "Coriolanus", Mackenzie. — His present quasi-biographer was his Manager from 1878 onwards, and has also written novels. "Bram" is a product of family nick-naming, this most uneuphonious monosyllable being the débris in fact of "Abraham, father of a multitude". A similar case is "Uell" for Samuel. Grown-up men before the public might drop such domestic perversions, and stand by honest baptism. An example of the truly monstrous slang-degradation going on in the English language is the new London "Baker Street and Waterloo Railway", which now publicly advertizes itself on its sign-boards as the "Bakerloo" Railway. Perhaps this matter of a name is a slight clue to tone of book; which, though harmless genuine and hearty, mixes strangely the special language of the foot-lights with emotional rhapsody. The reminiscences of

Digitized by Google

the Fidus Achates have become part of the apparatus of modern literature, and readers must take them for their utility, regardless of their style. Still these things count, and public men themselves might realize the enormously influential part which biography plays in the world of thought. If the smallest fraction of the care with which they play their cards in life was spent on controlling posthumous notice by relic or testament, they would be within their rights, and greatly benefit themselves. Especially is this so with actors, who can leave absolutely nothing behind but a memory. — The present book represents Irving in his technical aspect.

Wasielewski, Wilhelm Joseph von, Robert Schumann. Eine Biographie. Herausgeg. von Woldemar v. Wasielewski. 4. umgearb. u. beträchtl. vermehrte Aufl. M. ein. Portraitrad. Gr. 8°, XXVII u. 531 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 8,—.

Weingartner, Felix, Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethoven's. Gr. 8°, XI u. 197 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 5,—.

Weinmann, Karl, Geschichte der Kirchenmusik. Sammlung Kösel, Bd. 6. VI u. 186 S. Kl. 8°. München, Jos. Kösel, 1906. ℳ 1,—.

W.'s Arbeit, mit vieler Liebe und gutem historischen Verständnis abgefaßt, wendet sich in erster Linie an den Musikfreund, ist aber auch vom Fachmanne nicht ohne Gewinn zu gebrauchen. Nicht auf eine unfruchtbare Anhäufung von Namen kommt es dem Verfasser an, sondern auf das klare Herausarbeiten der Grundlinien der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik. Die Hauptströmungen sind scharf erfaßt und das Wirken der bedeutendsten Meister mit kurzen Worten treffend charakterisiert. Das objektive Urteil W.'s sei besonders anerkannt. Johannes Wolf.

Zenger, Max, Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Teil. Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven. Musikalisches Magazin, Heft 12. Gr. 8°, 60 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1906. ℳ —,80.

— II. Teil. Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms. Musikalisches Magazin, Heft 13. Gr. 8°, 39 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1906. ℳ —,50.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Anonym. Denkmäler deutscher Tonkunst: Adam Krieger. Bespr., LZ 57, 40. — Erinnerungen an Beethoven v. Ferd. Ries. Der Türmer, Stuttgart, 8, 12. — J. Meier: Kunstlieder im Volksmunde. Bespr., Globus XC, 14. — Vom heutigen Musikdilettantismus, Der Türmer, Stuttgart, 8, 12. — Gustav Jenner: Joh. Brahms als Mensch, Lehrer u. Künstler. Bespr., LZ 57, 41. — Unser Gesangbuch, Die christliche Welt, Marburg, 20, 36. — Hermann Degering: Die Orgel. Bespr., LZ 57, 42. — Th. v. Frimmel: Beethoven's äußere Erscheinung. Bespr., LZ 57, 42. — Maria Ekeblad, SMT 26, 13. — Elsa Ruegger. Joh. Nordal Brun †, SMT 26, 14. — Der Musikinstrumenten-Außenhandel Österreich-Ungarns i. J. 1905, ZfI 26, 36. — Examinations in Music, their use and influence, MSt 26, 663. — The Kingdom, Elgar's new oratorio, MT 62, 764. — Die nachgelassenen Instrumente der Kapelle J. S. Bach's zu Cöthen (n. d. Bach-Jahrbuch 1905), ZfI 27, 2. — La musique et la magie, folklore musical: I. Les deux bossus; II. Al-Farabi (d'après Engel), RM 6, 17/18. — Geistliche Gesänge v. Joh. Adolf Hasse. Bespr., SMZ 46, 26.

Andersen, Hedwig, Haben Atemübungen Einfluß auf die Stimme? Allg. Sängerkalender 1907.

Andro, L. Das neue Lied und seine Sängerinnen. NMZ 28, 1.

Antcliffe, H. Truth and beauty, MSt 26,667.

Arend, M. Der Stil Gluck's, MRu 2, 17.

Aubry, P. Les plus anciens textes de musique instrumentale, LM 2, 17/18.

—b— Kulissenmalerei im Singvortrage, MS 39, 10 ff.

Barini, G. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. Bespr. La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom, 25, 8.
Bekker, P. Anton Bruckner im Verhältnis zu seiner Zeit, AMZ 33, 40.
Belinfante, A. Beethoven's pedaalanwijzingen in zijne sonaten, Orgaan der Ver. van Muziek-onderw. en onderwijzeressen, 10 Sept.
Biberfeld. Inwieweit dürfen Polizeiverordnungen die Benutzung von mechanischen Musikinstrumenten beschränken? ZfI 26, 36.
— Verkauf eines Musikinstruments auf Probe, ZfI 27, 1.
Biedermann, F. v. Wolfgang Kirchbach, Die Gegenwart, Berlin, 70, 39/40.
Birnbaum, A. Z. Carmen, Die Schaubühne, Berlin, 2, 37.
Blech, L. Vom Dirigieren, KW 20, 2.
Boellert, K. Erlkönig, AMZ 33, 39.
Bottermund, W. Einige Bemerkungen zur Überanstrengung der Stimme. Allgem. Sängerkal. 1907.
Bouyer, R. Quelques impressions d'un amoureux d'art, LM 2, 19/20.
Breithaupt, R. M. Von den Pedalen, I, Mk 6, 2.
Brenet, M. Les débuts de l'abonnement de musique, LM 2, 19/20.
Brons, S. De regeering en de Toonkunst, De Muziek, 1. Okt.
Bruns, P. Das Problem der Kontraaltstimme, S 64, 58/59.
C., J. A propos du «Couronnement de la Muse» de G. Charpentier, RM 6, 17/18.
Caparn, H. A. The decadence of organ building, Mus 11, 10.
Capellen, G. Nochmals die Partitur- und Tonschriftreform, MWB, NZfM 37 (73), 40 ff.
Caudullo, A. La Musica nei poemi omerici, Rivista bibliografica italiana, Florenz, 11, 19.
Chase, M. W. Melody touch, Mus 11, 10 ff.
Chévremont, P. de. Musique hongroise, LM 2, 19/20.
Chybinsky, A. Joseph Peter von Lindpaintner, NMZ 27, 24.
— Jungpolnische Musik und ihre soziale Stellung in Polen, Neue Zeitung, Warschau, Aug.
— Mozart- und Wagnerfestspiele in München, Lemberger Ztg., Sept.
Combarieu, J. Le mode lydien (Cours de collège du France), RM 6, 17/18.
O'Connell, L. The folk songs of Afro-America, Mus 11, 10.
Cumberland, G. R. A. Streatfield, Modern Music and Musicians (Bespr.), MSt 26, 666.
Curzon, H. de. Fantin Latour et la musique, GM 52, 39.
Curzon, H. de. R. Wagner et Rossini et leur entrevue à Paris en 1860, GM 52, 37/38.
— Un portrait de Mozart enfant, GM 52, 40.
D., A. Winke für den Export von Kinderinstrumenten nach mohammedanischen Absatzgebieten, ZfI 27, 1.
D., A. Musikinstrum. auf Ceylon, ZfI 27, 2.
Dabin, A. M. Branchereau et son œuvre plainchantale au diocèse d'Orléans, RCG, 15, 1/2 ff.
Daubresse, M. La Musicotraphie, La Revue, 1. u. 15. Okt. 06.
Decsey, E. Stimmungen vom Salzburger Musikfest, Österreich. Rundschau, Wien, 8, 98/99.
Dotted Crotchet. Musicians in the National Portrait Gallery, MT 62, 764.
Draber, H. W. Über musikalische Debuts in London, AMZ 33, 38.
Draeseke, F. Die Konfusion i. d. Musik, NMZ 28, 1.
Droste, C. Julius Stockhausen †, KL 29. 19.
Dubitsky, F. Durchgefallene Opern, BW 9, 1.
E., F. G. Berlioz's Te deum, MT 62, 764.
Ecorcheville. De Lulli à Rameau; le manuscript de Cassel. Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, 40, 37.
Ergo, E. Iets over sommige orgelregisters, WvM 13, 40.
Evans, E. On the instructiveness of teaching, MSt 26, 666.
Faltin, R. De första festspelen i Bayreuth; ur bref från 1896, SMT 26, 14.
Garsó, Siga. Die spezielle Stimmbildung, Allgem. Sängerkalender 1907.
Gates, W. F. Initiative in the musical life, Mus 11, 10.
Gauthier-Villars, H. Gluck et Jean d'Udine, LM 2, 17/18.
Geissler, M. Die Musikantenstadt, Hochland, München, 4, 1.
Goddard, J. The special effects of the use of music in the early Christian church and the rise of the viol, MSt 26, 664.
Göllerich, A. Anton Bruckner, Die Wage, Wien, 9, 40/41.
— A. Bruckner's 114. Psalm, Mk 6, 1.
Graue, D. R. Wagner's Parsifal, Protestantenblatt, Bremen, 39, 40.
Grospellier, A. Le «Commune sanctorum» de l'édition vaticane, texte et chant, RCG, 15, 1/2.
Grunsky, K. Wolf's Spanisches Liederbuch. Bespr. S 64, 60/61.
— Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, S 64, 60/61.
— Wolf's Lieder nach Mörike, MWB, NZfM 37 73), 42 ff.
Hahn, A. Münchner Festspiele 1906, NMZ, 27, 24.

Digitized by Google

Halm, A. Über den Wert der Bruckner-schen Musik, Mk 6. 1.
Hamburg, M. Practical advice to pianists, MSt 26. 665.
Harrison, B. Lady Violinists, MT 62, 764.
Hellouin, F. Remarques au sujet de nouvelles notations musicales. GM 52, 39.
Hermann, G. Kammermusik, HKT 11, 2.
Hertel, V. Von Grund des Herzen mein, Si 31, 9/10.
Jöde, F. Die Melodien der deutschen Volkslieder, SH 46, 39.
Jones, H. W. The supervisor of Music, Mus 11, 10.
Irvine, D. Wagner and Schumann, MSt 26, 667.
Istel, E. E. T. A. Hoffmann's »Undine«, Mk 6, 2.
Kähler, O. Schleswig-holstein. Musikfeste, Schleswig-holstein. Zeitschrift für Kunst u. Literatur, Altona, 1906, 11/12.
Karlyle, C. Dr. Henry Coward und der Yorkshire Chor, NMZ 28, 1.
Keller, O. Deutsche Vereinigung f. alte Musik, NMZ 28, 1.
Kittan, P. Die Schönheit des liturgischen Orgelspiels, KCh 17, 10.
Kling, H. La correspondance de Goethe et de Zelter, GM 52, 39.
Knoop, A. Mevrouw Storm-Mauwe, WvM 13, 39.
Knosp, G. Murger musicien, LM 2, 19/20.
Koch, M. Zur Charakteristik der Tonarten, NMZ 27, 24.
Kohut, A. Theodor Heil und Karl Maria v. Weber, NMZ 27, 24.
Komorzynski, E. v. Die Posaunen bei Mozart, NMZ 27, 24.
Krünitz, H. Die Bestimmung des Gesanges und die Aufgabe seines Studiums. Allgem. Sängerkalender 1907.
Kühnemann, E. Ein deutsches Liederbuch für amerikan. Studenten. Deutsche Monatsschrift f. d. gesamte Leben der Gegenwart, Berlin, 6, 1.
Law, F. S. Those minor scales, Mus 11, 10.
Leßmann, O. Julius Stockhausen †, AMZ 33, 39.
Liebich, F. A realistic opera (Charpentier's »Louise«), MSt 26, 666.
Lipmann. Siebeck: Über musikalische Einfühlung. Bespr. Zeitschrift f. Psychologie 43, 1/2.
Lopez-Chavarri, E. La Répertoire des musiques d'harmonie, GM 52, 40.
Louis, R. Unsere Harmonielehre, Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart, 3, 10.
— Anton Bruckner in Frankreich und England, Mk 6, 1.
Luzio, A. Unveröffentlichte Briefe Giuseppe Verdi's und seiner Gattin Giuseppina Strepponi-Verdi an die Gräfin Maffei. Deutsche Revue, Stuttgart, 31, Okt. 1906.
Lyons, J. de. Water music, MSt 26, 664.
M., H. B. v. d. Een Russisch lied (Dubinaeska), MvM 13, 41.
M., R. Audition de chants grégoriens et palestriniens à la suite de la conférence précédente, RCG 15, 1/2.
M. v. Twee Nederlandsche Zangeressen. Cae 63, 10.
Manz, G. Dreißig Jahre Bayreuth, Deutsche Monatsschrift f. d. ges. Leben der Gegenwart, Berlin, 5, 12.
Marasse, M. Pius X. und die Kirchenmusik, NMZ 27, 24.
Marling, Fr. H. The Crosby Brown Collection of Musicians-Portraits in the Metropolitan Museum of Art, New-York, Mus 11, 10.
Mathews, W. S. B. Music history, Mus 11, 10.
Mensi, A. v. Die Münchner Hofoper, Die Woche, Berlin, 8, 39/40.
Mey, K. Rob. Schumann u. R. Wagner, BW 9, 1.
Michelsen, G. A. Een andere viola-sleutel, Orgaan der Ver. van Muziekonderw. en onderwijzeressen, 1 Okt.
— Toonvorming en modern Klavieronderricht, ebendort.
Moissenet, R. La place et la rôle du chant sancré dans le culte public de l'eglise, RCG 15, 1/2.
Molar, Bruns. Die Registerfrage in neuerer Forschung, Allgem. Sängerkalender 1907.
Morold, M. Das Bruckner'sche Finale, Mk 6, 1.
Morton, F. H. The psychologic element in teaching, Mus 11, 10.
Münzer, G. Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke, NMZ 28, 1.
Mund, H. Die Wichtigkeit der Stimmbildung als Fundament der Gesangskunst, Allgem. Sängerkalender 1907.
Musschoot, A. D. Hoe moeten wij Benoit vereeren? Lucifer, 30 Sept.
Nehring. M. Curčin; Das serbische Volkslied i. d. deutsch. Lit. Bespr. Studien z. vergleich. Lit.-Gesch. 6, 4.
Niemann, Fr. Unser Kirchengesang, wie er war und wie er werden soll, Si 31, 9/10.
Niemann, W. Sinfonische Spaziergänge, II. Rob. Hermann u. seine zweite Sinfonie op. 111, NZfM 73, 39.
O., C. v. Verbleekte sterren, Cae 63, 10.
Opieński, H. »Salome« von R. Strauß, Czas, Krakau, Oct.
Parker, D. C. Music and philosophy, MMR 36, 430.
Pedrell, F. Músichs vells de la terra.

Digitized by Google

Adicions a la primera serie segle XVI. Joan Brudieu, RMC 3, 33.

Perrin, Ed. Bibliographie musicale; Aaron et Gafori, RM 6, 17 18.

Persse-Smith, J. Edw. Lloyd, Mus 11, 10 aus »The Violin«.

Pfitzner, H. E. T. A. Hoffmann's Undine, Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart 3, 10.

Philistin. Snobisme et critique, LM 2, 17 18.

Pohl, L. Großherzog Friedrich v. Baden, der Beschützer der Tonkunst, AMZ 33, 39.

Pothier, J. L'antienne de procession »Ego Sapientia«, RCG 15. 1/2.

Price, J. L. Shall I keep my programs? Mus 11, 10.

Puringer, A. Bruckner-Sisyphus, Mk 6, 1.

Puttmann, M. Prinz Louis Ferdinand, AMZ 33, 41.

Puy, J. C. de. Iets over de berijmingen en de wijzen der psalmen en het Kerkgezang. Het Orgel. Sept.

Raabe, P. Das Schwert im »Rheingold«, AMZ 33, 40.

Rabich, E. Zum Beginn d. zweiten Jahrzehnts der Blätter, BfHK 11, 1.

Reboul, J Une forme galloise de la légende de Parsifal, LM 2, 19 20.

Rendtorff. Ein Willkommgruß dem 19. Deutschen Evangelischen Kirchengesangvereinstag in Schleswig, MSfG 11, 9.

Rickaby, T. L. Composer's evenings, Mus 11, 10.

Riemann, H. Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jhrhdts, BfHK 11, 1.

— H. E. Wooldbridge: The Oxford history of music. II. Bespr. MMR 36, 430.

Rietsch. V. Lederer: Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Bespr. Deutsche Arbeit 6, 1.

Rosenthal, F. Die Gemütswirkungen religiöser Musik, AMZ 33, 38.

Rudder, M. de. Shakespeare et la musique, GM 52, 40.

— A Bayreuth, GM 52, 37/38.

Russell, L. A. The commplaces of vocal art — a statement of the philosophy of singing from a modern view-point, Mus 11, 10.

Rutz, O. Temperament und Gesangskunst, Allgem. Ztg., München, 1906, 201.

Schmitz, E. Zur Geschichte und Ästhetik der Programmusik, Hochland, München 4, 1.

Schmitz, E. Zur Frage der pädagogischen Verwendung der Tonwerke, S 64, 56 57.

Schultz, D. Julius Stockhausen †, S 64, 55.

Schüz, A. Ein neuer exotischer Musikstil. Bespr. NMZ 27, 24.

Schwartz, H. Eugen Gura †, NMZ 27, 24.

Schwers, P. »Carmen« in der Komischen Oper, AMZ 33, 40.

Seer, P. Sir Hubert Parry's new work (»The Soul's Ransom«), MSt 26, 664.

Segnitz, E. Hans Pfitzner, BfHK 11, 1.

Sibley, C. Devotional music, MSt 26, 665.

Sichel, A. Les instruments de musique malgaches, RM 5, 17/18.

Sousa, J. Ph. The menace of mechanical music, Mus 11, 10ff. aus »The Appleton's Magazine«.

Spaan, P. Modern Kunstenaarschap (höchst albernes Elaborat), WvM 13, 37.

St. Felix Mottl, MRu 2, 17.

Stöbe, P. Die Musikinstrumente auf der deutsch-böhmisch. Ausstellung i. Reichenberg i. B., ZfI 26, 36.

Storck, K. Sommermusik, KL 29, 19ff.

— Musikalische Volkskultur, Der Türmer, Stuttgart, 9, 1.

Strolling Player. Who shall decide, when Doctors disagree? St 17, 198.

Tapper, T. Community music in Worcester, Mass., Mus 11, 10.

Teibler, H. Zwei moderne Kirchenmusiker (Anton Bruckner, Franz Liszt), Die Warte, München, 7, 7.

Thiessen, K. Verschollene Lyriker, MWB, NZfM 37 (73), 40ff.

Tiersot, J. Impressions of a French musician in America, Mus 11, 10.

Torchet, J. Garçon, l'annuaire! GM 52, 37 38.

Van der Straeten, E. A sculpture of Musicians (Hedley), MSt 26, 665.

Vink, F. L. Naar aanleiding van P. Spaans Artikel »Modern Kunstenaarschap«, WvM 13, 41.

Vogel, Georg. Gesanglehrer gegen Gesanglehrer, Allgem. Sängerkalender 1907.

Volbach, F. G. F. Händel u. d. Eigenart seines Schaffens, MK 6, 2.

W. Gesang- und Musikunterricht an den Seminarien. Der Volksgesang, Beil. d. SMZ 46, 19.

Walter, R. Aus St. Quintin in Mainz, MS 39, 10.

Waveren, A. J. v. In zake Kunstkritiek, Cae 63, 10.

Ziehn, B. Die »Maulbronner Fuge« bei Scheffel, Schmeltzel, Jensen und Damrosch, AMZ 33, 41.

Digitized by Google

Buchhändler-Kataloge.

C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Auktion LXXXV. Deutsche Literatur-Autographen, Original-Portraitsammlung Dr. Pr.-Berlin und Prof. Althof-Weimar. Versteigerung 12.—14. November.

Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. XXXVI. Autographen-Versteigerung 17.—20. Novbr Unterabteilung. Musiker: Beethoven (L. L. a. s. u. unbekanntes Stammbuchblatt), Brahms L. L. a. s. u. Ms. de mus. aut.), Dittersdorf, Gounod (Ms. a. s. des »Ave Maria«), Jos. Haydn, Louis Ferdinand v. Preußen, Mendelssohn-Bartholdy, Leop. u. Wolfg. Mozart, Paganini, A. Rubinstein, Rob. Schumann, Smetana (Ms. de mus. aut. s.), Richard Wagner und C. M. v. Weber.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Abraham, Dr. Otto, Berlin S., Alte Jakobstr. 77.
Bast, Heinrich,, 87 Ranelagh Road, Dublin.
Botstiber, Dr. Hugo, Sekretär d. Gesellschaft d. Musikfreunde, Wien I, Giselastr. 12.
Geoghegan, W. Esq., Rockfield. Blackrock, Co. Dublin.
Gmür, Theo, 51 South Mall, Cork.
Koss, Joseph, Longhrea (Ireland).
Manley, Frank P., Main Street, Thurles (Ireland).
Musikhistorisches Museum (Direktor Dr. Ernst Praetorius) Cöln a. Rh., Worringerstraße 23.
Robinson, P. Esq., 288 Dickenson Road, Rusholme, Manchester.
Schmitz, Dr. E., Leipzig, Roßstr. 22.
Seidl, Professor Dr. Arthur, Dramaturg, Dessau, Kaiserplatz 19.
Stockley, W. E. P. Esq., Queen's College, Cork.
Universitätsbibliothek Prag.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Ecorcheville, Dr. J., Paris, jetzt 7 cité Vaneau.
Greilsamer, M., jetzt 124 Boulevard de Rochechouart, Paris XVIII.
Hagen, S. A. E., Musikhistoriker, Hagenshus, jetzt Kopenhagen, Sortedams Dossering 75 III.
Hol, J. G., Schriftsteller, Leipzig, jetzt Genf-Carouge rue Girard.
Nef, Albert, cand. phil., St. Gallen, jetzt Charlottenburg, Fasanenstr. 5.
Praetorius, Dr. Ernst, Direktor des Musikhistorischen Museums, Charlottenburg, jetzt Cöln a. Rh., Riehlerstr. 86.
Rietsch, Prof. Dr. Heinrich, früher Smechov, jetzt Prag III, Melnikergasse 1.
Timofejew, Er. Nic., Musikschriftsteller, Zarskoje Selo, jetzt St. Petersburg, Spasskaja 24.
Ulrich, cand. phil. Bernhard, Berlin, jetzt Wilsnackerstr. 55 II.

Ausgegeben Anfang November 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

[International Musical Journal, VIIIth Year.]

English Sheet.

December. 1906.

English Matter in November and December Journals.

Bantock's "Omar Khayyam", 53
"Bells, The", by Holbrooke, 90
Biography, posthumous 73
Boehe's "Odysseus", 93
Borodine estimated, 100
Brahms's influence, 100
Debussy estimated, 102
Eisteddfods, Welsh. 83
Elgar estimated, 101
English school, young, 91, 102
Finnish music, 66, 70
Grove and a Mendels. tradition, 102
Hadow's "Modern music", 99
Holbrooke's "The Bells", 90
" "Les Hommages", 91
Irving, Henry, 72
Kalevala, the, 66
"Omar Khayyam" by Bantock, 53
Mendelssohn's Mids. Night's score, 102
Modern music, by Hadow, 99
Parry's style, 101
Poe, Edgar Allan, 92
Sibelius, 66, 70
Stanford's style, 101
Tschaikoffsky estimated, 101
Welsh music, 83.

English Books reviewed in Ditto.

Newmarch's Sibelius 70; Stoker's Henry Irving 72.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 25. Karl W. Hiesemann (2nd-hand bookseller, Leipzig) offers for £ 1675 a very rare "*Breviarium Benedictinum Completum*", X. century parchment MS. of 241 leaves, about 6″ × 8″. Contains the Responsories and Antiphons for the canonical hours, and also an entire lectionary for the year (homilies, capitula, and orations), and a very full hymnary. All the sung portions have the chants attached, notated in neumes without lines. The text is in a single hand; and in plain style, the different segments being merely separated by some red letters; evidently intended for practical use. The MS. in in good condition.

(Page 56.) The libretto (French) of "*La Vestale*", lyric tragedy in 3 acts, was written by Etienne Jouy (1769—1846), after a story in Winckelmann's "Monumenti antichi inediti", the plot assigned to ancient Rome, A. U. C. 269. G. L. P. Spontini (1774—1851) the "Italian Gluck", established in Paris, took the libretto after it was refused by Cherubini, wrote music to it in his reformed style, and produced it at Grand Opera 15 Dec. 1807, thereby making his reputation. In 10 years it had in Paris 74 performances, in 23 years 200 performances; then (1830) thrown out of repertoire, with a fitful subsequent revival. Total Grand Opera performances to date 213. At the open-air theatre of Béziers (cf. VI, 505, Sept. 1905, and VII 341, May 1906) has now been twice performed with orchestra of 250 and chorus of 150, Paquot-Dassy for Julia, etc. Like Gluck's "Armide" cf. Royal College at VII, 468, Aug. 1906) might well bear restoration to ordinary stage. Is already thus in study at Hamburg. Full and discerning 18-page article on Spontini by Ph. Spitta in Grove's Dictionary. J.-G. Prod'homme's note gives additional particulars on "Vestale".

(Page 71.) Vol XI of the Richard-Strauss-edited series of booklets, under title "Musik" (Marquardt, Berlin), is German translation by Max Graf of "*Paris as music-city*" by Romain Rolland (162 Boulevard Montpar-

Digitized by Google

nasse, Paris). This reviews and appraises the Académie des Beaux-Arts, the Conservatoire, the Grand Opéra and Opéra Comique, the Colonne and Lamoureux concerts, the Schola Cantorum, the chamber-music societies, the musico-literary life, etc. For composition deals with the successive stages of César Franck and his school, Vincent d'Indy and the Schola Cantorum, the impressionism of Debussy, Magnard and Dukas; and shows the gradual emancipation from Wagnerism and foreign influence generally. Reviewer specially notices chapter on Schola Cantorum (for which see "Musical Times" Sept. 1902, p. 595). This, starting with Charles Bordes' church-music society of "Singers of Saint Gervais", and proceeding always on principle of binding the old with the new, has become a powerful general teaching-school (with teachers D'Indy, Guilmant, Selva, Albenitz, etc.) Was the first in France to start a "conducting" class.

(Page 79.) The modern Egyptian village of Behneseh, on W. bank of Nile, near the Bahr-el-Jusuf, about 112 miles S. of Cairo, contains the ruins of the once-capital town of Oxyrhynchos (i. e. "hook-snout", so-called by the colonial Greeks after the Mormorus or "kha" sacred fish of the Egyptians there specially worshipped). In the rubbish-middens here 8 years ago, the "Egypt Exploration Fund" (per B. G. Grenfell and A. S. Hunt) found among other things recorded on papyrus-rolls (Magazine VI, 187) a Greek fragment of Aristoxenus (Journal IV, 501, May 1903), throwing light on the membra disjecta of his rhythmic theory. See Abert's account at Mag. I, 333. At the modern Egyptian village of Hibeh (ancient Egyptian Teuzoi), not far from Behneseh, the same have now found certain *Greek-written papyrus-rolls* which they have unswathed from mummies; and one of these is the beginning of a speech on music by some unknown, who is contemptuous of the theoretical as opposed to the practical.

(Page 85.) Vol. 79 of the "Publications from Prussian State Archives" consists of *letters* from Queen Sophie Charlotte of Prussia (gave her name to Charlottenburg, being wife of Frederick, 1st King of Prussia, who b. 1657, d. 1713), and the Electress Sophie of Hanover (granddaughter of our James I, daughter of Elizabeth Stuart the unfortunate "Queen of Bohemia", wife of Ernest Augustus of Hanover, mother of our George I), to various members of the Hanoverian diplomatic service. Seventeen from the former and 11 from the latter (between 1698 and 1701, all in French) are *to Agostino Steffani* (1653—1728), the musician-priest-diplomatist; which here noticed by Alfred Einstein (7 Schubertstrasse, Munich). The letters of the Queen of Prussia betray the emotional amateur; those of the Hanoverian Electress do not relate to music. A previous letter however of the latter in 1682 to one Abbé Ballati shows that Steffani was then already known at Hanover, and through diplomacy, not music; which contrary to tradition. When, at age 64 (1711), he made room for Handel in the Court-Kapellmeistership at Hanover, he was a consummate pluralist; and in considering Handel's attitude on the Hanover-London question, this example has to be taken into account.

(Page 94.) A *Handel Festival* took place *in Berlin* 25—28 October, under general management of Count Hochberg. Chief characteristic was the very large assortment of works of every class, not merely oratorios; and some works little known. For the chorus, the Philharmonic choir (cond. Siegfried Ochs, Singakademie choir (cond. Georg Schumann), and Royal High

Digitized by Google

School of Music choir (cond. Joseph Joachim), were massed; and those three conducted on several days. Harpsichords were added to the orchestra for accompanying both the solos and the choruses in the oratorios, but reporter (Hugo Leichtentritt, 25a Winterfeldtstrasse, Berlin) states that they were inaudible even in the solos. Article gives the impression that policy is still indeterminate in Germany as to accompanying Handel's choral works.

(Page 99.) Dr. *Max Seiffert* (28 Göbenstraße, Berlin) has received the title of "*Professor*" from the Prussian Minister of Public Instruction.

(Page 103. Ernst Decsey publishes (Schuster and Löffler, Berlin) last volume of his *Life of Hugo Wolf* (b. 1860 died insane 1903). Contains the best account of W.'s opus magnum, the opera "Corregidor" ("Town Magistrate", Mannheim, 1896). W. used therein various old forms, e. g. that of passacaglia for mill-music in Scene 1. To the charge of over-polyphonizing the setting of a comparatively simple plot, he replied in fact that he could not resist the instinct; and indeed in working up his score he was always adding new counterpoints. The art of simplicity is truly being lost. Appendix contains useful miscellanies.

(Page 105.) Joseph William von Wasielewski (Prussian-Pole, 1822—1896), after varied career as violinist, music-journalist, conductor, etc., gave himself at last wholly to musical history. Already in 1858 he published at Dresden (R. Kunze) his *Biography of Schumann* (1810—1856), with whom he was well acquainted; still the best extant. Fourth edition of this now by Dr. Waldemar von Wasielewski. Contains considerable new matter. E. g. that Schumann was very anxious about the Doctorial title, applying to Leipzig before Jena. Again about the breaking-off of his engagement with Ernestine von Frickau, wherein reviewer thinks he behaved badly.

(Page 106.) Each of the largest towns in Germany, Switzerland, Sweden, etc. had in XVII and XVIII centuries its "*Collegium Musicum*"; no monastic institution as name might imply, but a private music-making society, with fixed days for practice and occasional performances to an invited audience. Public concerts did not then exist, except church-concerts and those at court-functions. The Collegia Musica were mostly for instrumental music, but this not only for solo instruments. Indeed in one sense they culminated in the Mannheim Symphony style (middle of XVIII century), which in turn was the parent of the great Vienna school itself (cf. Oxford Hist. of Music, V, 8, 45 et seq.). Hugo Riemann of Leipzig now edits under that title a large collection of "chamber-music" of XVII and XVIII centuries.

Notices to Subscribers.

Contributions to Magazine and Journal should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

The *General Index* for Year VII shortly to be supplied contains full index on all English matter of the year. This, though operating on both Journal and Magazine, is meant to be bound with the Journal.

Cloth *Binding Covers* (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application at 54 Great Marlborough Street, at 1/6.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages) 20/. The same for Journal only 10/

Digitized by Google

SOLESMES EDITIONS.

LIBER ANTIPHONARIUS
PRO
VESPERIS ET COMPLETORIO
OFFICII ROMANI CUM SUPPLEMENTO QUO ALIQUIBUS LOCIS
EDITIO ALTERA
1897
Price: THREE SHILLINGS NET.

LIBER GRADUALIS
JUXTA
ANTIQUORUM CODICUM FIDEM
RESTITUTUS
CUM SUPPLEMENTO PRO ORDINE S. BENEDICTI ET PRO ALIQUIBUS LOCIS
1895
Price: FOUR SHILLINGS NET.

PROCESSIONALE MONASTICUM
AD USUM
CONGREGATIONIS GALLICÆ
ORDINIS SANCTI BENEDICTI
1893
Price: FIVE SHILLINGS NET.

LIBER RESPONSORIALIS
PRO
FESTIS I. CLASSIS
ET COMMUNI SANCTORUM JUXTA RITUM MONASTICUM
ADNECTUNTUR INVITATORIUM ET HYMNUS ALIORUM FESTORUM
1895
Price: FOUR SHILLINGS NET.

"PALÉOGRAPHIE MUSICALE",
2nd Series.

Along with the first series comprised in nine volumes, we have commenced a second, which will equally include the publication of the principal manuscripts of plain-song. The method of reproduction and the size is the same as for the 1st series. But this second series, with but few exceptions, is purely documentary or monumental. A short preface precedes each manuscript, with one or more tables to simplify reference.

Unlike the 1st series, each manuscript is published in its entirety at a single time, and at indeterminate dates. The price of each volume varies according to its importance.

We have inaugurated this second series with one of the most precious liturgic and neumatic of Saint-Gall:—

THE ANTIPHOHARY OF THE B. HARTKER (Xth Century).
Nos. 390—391 of the Library of Saint-Gall.

Price: £ 4 0 0 Net.

One large volume in royal 4to. 458 pages of phototype facsimiles of the size of the original, preceded by title-pages, prefaces and very complete alphabetical tables.

This very complete monastic Antiphonary contains more than 2200 anthems and more than 800 responses. It also comprises, scattered here and there, a true *Tonale*, which we have rearranged in its proper order. Its Sangallian neumatic notation is very beautiful and very clear, and is accompanied by Romanian letters and signs

SOLE AGENTS FOR GREAT BRITAIN AND IRELAND:

Breitkopf & Härtel, 54 Great Marlborough Street, Regent Street, London W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. **Achter Jahrgang.** **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Ein neuer musikalischer Papyrusfund.

Von der reichen Ausbeute ungeahnter Schätze, welche die klassische Altertumswissenschaft den unermüdlichen englischen Forschern Grenfell und Hunt verdankt, ist auch der Musikforschung ein zwar nur spärlicher, aber doch nicht unwichtiger Anteil zugefallen. Vor acht Jahren entstieg den Schutthaufen von Oxyrhynchos in Ägypten das wichtige Aristoxenos-Fragment, das wertvolle Aufschlüsse über die rhythmische Theorie des Tarentiners enthielt[1]), und nunmehr bringt der in diesem Jahre veröffentlichte Band[2]) jener beiden Forscher ein neues musikalisches Fragment, das sowohl seines hohen Alters, als seines Inhalts wegen für die antike Musikforschung hohe Bedeutung beanspruchen kann. Was freilich die Musikwissenschaft in allererster Linie von diesen Ausgrabungen ersehnen muß, nämlich die Vermehrung unserer spärlichen Anzahl praktischer Denkmäler der alten Musik, ist ihr leider auch jetzt noch nicht zuteil geworden; es ist geradezu auffallend, daß unter den zahllosen Manuskripten, die in Ägypten gefunden worden sind, bis jetzt noch keine einzige Notenhandschrift zutage gefördert wurde — ein Beweis dafür, daß der Musikalienvertrieb im Altertum lange nicht die Dimensionen des Buchhandels erreicht hat.

Der Fundort des Fragmentes ist das heutige Dorf Hibeh, altägyptisch Teuzoi, in nicht allzu großer Entfernung von Oxyrhynchos gelegen. Die Papyri stammen diesmal nicht, wie in Oxyrhynchos, aus Schutthaufen mit weggeworfenen Papieren, sondern aus Mumiengräbern. Die Mumien waren in Papyruskartons eingehüllt, und auf diesen Kartons fand sich eine große Anzahl von Dokumenten verschiedensten Inhalts niedergeschrieben.

Eine genaue Beschreibung des Blattes, auf dem unser Fragment steht, findet man auf S. 45 f. der erwähnten Publikation. Ich lasse nunmehr zunächst den Inhalt unter Zugrundelegung der von den beiden Forschern vorgenommenen Ergänzungen folgen, nebst einer deutschen Übersetzung.

1) Vgl. meinen Aufsatz »Der neue Aristoxenusfund von Oxyrhynchos«, Sammelbände der IMG., I., S. 333 ff.

2) The Hibeh Papyri, Part. I. edited with translations and notes by B. P. Grenfell and A. Hunt, London, Offices of the Egypt Exploration Fund, 1906. S. 45—48.

Πολλάκις ἐπῆλθέ μοι θαυμάσαι, ὦ ἄνδρες Ἕλληνες, εἰ ἀλλοτρίας τινὲς τὰς ἐπιδείξεις τῶν οἰκείων τεχνῶν ποιούμενοι λανθάνουσιν ὑμᾶς· λέγοντες γάρ, ὅτι ἁρμονικοί εἰσι καὶ προχειρισάμενοι ᾠδάς τινας ταύτας συγκρίνουσιν τῶν μὲν ὡς ἔτυχεν κατηγοροῦντες, τὰς δὲ εἰκῇ ἐγκωμιάζοντες. καὶ λέγουσι μὲν ὡς οὐ δεῖ αὐτοὺς οὔτε ψάλτας οὔτε ᾠδοὺς θεωρεῖν· περὶ μὲν γὰρ ταῦτα ἑτέροις φασὶν παραχωρεῖν, αὐτῶν δὲ ἴδιον εἶναι τὸ θεωρητικὸν μέρος. φαίνονται δὲ περὶ μὲν ταῦτα, ὧν ἑτέροις παραχωροῦσιν, οὐ μετρίως ἐσπουδακότες, ἐν οἷς δέ φασιν ἰσχύειν, ἐν τούτοις σχεδιάζοντες. λέγουσι δὲ ὡς τῶν μελῶν τὰ μὲν ἐγκρατεῖς, τὰ δὲ φρονίμους, τὰ δὲ δικαίους, τὰ δὲ ἀνδρείους, τὰ δὲ δειλοὺς ποιεῖ, κακῶς εἰδότες ὅτι οὔτε χρῶμα δειλοὺς οὔτε ἁρμονία ἂν ἀνδρείους ποιήσειεν τοὺς αὐτῇ χρωμένους· τίς γὰρ οὐκ οἶδεν Αἰτωλοὺς καὶ Δόλοπας καὶ πάντας τοὺς Θερμοπύλῃσι διατόνωι μὲν τῇι μουσικῇι χρωμένους, μᾶλλον δὲ τῶν τραγῳδῶν ὄντας ἀνδρείους τῶν διὰ παντὸς εἰωθότων ἐφ' ἁρμονίας ἄιδειν· ὥστε οὔτε χρῶμα δειλοὺς οὔτε ἁρμονία ἀνδρείους ποιεῖ· εἰς τοῦτο δὲ ἔρχονται τόλμης, ὥστε ὅλον τὸν βίον κατατρίβειν ἐν ταῖς χορδαῖς, ψάλλοντες μὲν πολὺ χεῖρον τῶν ψαλτῶν, ἄιδοντες δὲ τῶν ᾠδῶν, συγκρίνοντες δὲ τοῦ τυχόντος ῥήτορος πάντα πάντων χεῖρον ποιοῦντες· καὶ περὶ μὲν τῶν ἁρμονικῶν καλουμένων, ἐν οἷς δή φασιν διακεῖσθαί πως, οὐδ' ἥντινα φωνὴν ἔχοντες λέγειν, ἐνθουσιῶντες δὲ καὶ παρὰ τὸν ῥυθμὸν δὲ παίοντες τὸ ὑποκείμενον σανίδιον αὐτοῖς ἅμα τοῖς ἀπὸ τοῦ ψαλτηρίου ψόφοις καὶ οὐδὲ αἰσχυνόμενοι ἐξειπεῖν τῶν μελῶν τὰ μὲν δάφνης ἔξειν ἴδιόν τι, τὰ δὲ κιττοῦ, ἔτι δὲ ἐρωτῶντες εἰ οὐ φαίνεται α ἴδια ἐπιτη . . . ε νεισθαι καὶ οἱ σάτυροι πρὸς αὐλὸν χορεύοντες . . .

Oftmals habe ich Gelegenheit gehabt, mich darüber zu wundern, ihr Männer Griechenlands, daß es Euch entgeht, wenn gewisse Leute Euch etwas vortragen, das mit ihrer eigenen Kunst nichts zu tun hat. Sie behaupten nämlich, musikalisch zu sein, nehmen bestimmte Gesänge zur Hand, beurteilen sie in der Weise, daß sie die einen, wie es sich gerade trifft, verdammen, die andern aber planlos lobpreisen, und verlangen, daß man sie ja nicht als Spieler oder als Sänger betrachten solle. Denn dies, sagen sie, überlassen sie anderen, während ihr eigentliches Gebiet die theoretische Seite sei. Dennoch ist es offensichtlich, daß sie für dasjenige, was sie andern überlassen, ein ganz besonderes Interesse an den Tag legen, dagegen auf dem Gebiet, das sie für ihre besondere Stärke halten, nur an der Oberfläche bleiben. Sie behaupten aber, daß von den Melodien uns die einen mäßig, andere verständig, andere gerecht, andere tapfer, andere furchtsam machen, ohne zu bedenken, daß weder die Chromatik Furchtsamkeit, noch die Enharmonik Mannesmut bei denen, die sich ihrer bedienen, zu erzeugen imstande ist. Denn wer sollte nicht wissen, daß die Ätolier und Doloper und alle Anwohner der Thermopylen sich diatonischer Musik bedienen und dennoch mutigere Leute sind, als die Tragöden, die durchaus gewöhnt sind, enharmonische Melodien zu singen? Es erzeugt also weder die Chromatik Furchtsamkeit, noch die Enharmonik Mut. Jene Leute gehen aber so weit in ihrer Dreistigkeit, daß sie ihr ganzes Leben beim Saitenspiel hinbringen, indem sie schlechter spielen, als die Spieler, schlechter singen, als die Sänger, schlechtere Vergleiche anstellen, als der nächste beste Redner und überhaupt alles schlechter machen, als die dazu Berufenen. Und was die sogenannte Harmonik anlangt, zu der sie ihrer Behauptung nach in gewissen besonderen Beziehungen stehen, so vermögen sie sich hier auch nicht im geringsten bestimmt auszudrücken, sondern geraten in Verzückung, schlagen dem Rhythmus zuwider das Brettchen unter ihnen zur Begleitung der Töne des Psalteriums und schämen sich nicht zu behaupten, daß gewisse Melodien Verwandtschaft mit dem Lorbeerbaum, andere mit dem Efeu besäßen und die Frage zu stellen, ob

Der Verfasser des Fragments ist ebensowenig genannt, wie seine ursprüngliche Bestimmung. Immerhin aber weist der Beginn darauf hin, daß wir vermutlich den Anfang einer Rede vor uns haben. Für die Datierung der Handschrift ist die Erwähnung der Enharmonik in der Tragödie von Wichtigkeit. Wir wissen aus der plutarchischen Schrift über die Musik, daß

die Enharmonik zu Aristoxenus' Zeiten fast vollständig aus der Tragödie verschwunden war. Somit geht also das Fragment seinem Alter nach in die voraristoxenische Zeit hinauf. Aber auch aus dem Inhalt lassen sich vielleicht einige Anhaltspunkte für die Datierung gewinnen. Der Verfasser sucht die hohe Meinung seiner Zeitgenossen von der ethischen Macht der Tonkunst zu entkräften. Es ist genau dieselbe Anschauung, die uns aus den musikalischen Schriften Philodem's und Sextus Empiricus' entgegentritt. Ich habe seinerzeit die Vermutung ausgesprochen, daß die Urheber dieser musikfeindlichen Theorie in den Reihen der Sophisten zu suchen seien und dabei auf Hippias von Elis hingewiesen[1]), den Zeitgenossen von Sokrates, dessen Namen zwei platonische Dialoge tragen. Denselben Sophisten erblickt nun Friedrich Blaß in dem Autor unseres Fragmentes wieder[2]) und begründet seine Vermutung mit dem Hinweis sowohl auf die Themen, welche Hippias mit Vorliebe zu behandeln pflegte und unter denen sich auch musikalische Fragen befanden, als auch auf die nahen Beziehungen, welche ihn als Eleer mit den in dem Fragment erwähnten Ätoliern und ihrer Kunst verbanden. Höchstens könnte man noch an Demokrit denken, der sich ganz ähnlich über die Musik ausgesprochen hat[3]); aber dieser Annahme steht der ganze Stil des Fragmentes entgegen, der weit eher auf den Lehrvortrag eines Sophisten hindeutet.

Was den Inhalt anlangt, so steht die aus der gesamten Geschichte der musikalischen Ästhetik wohlbekannte Gestalt des Antimusikers vor uns, der die sittliche Macht der Musik als ein Wahngebilde der ἐνθουσιῶντες ableugnet und schließlich sogar ins Lächerliche zu ziehen sucht. Die hier vorgebrachten Argumente haben sich das ganze Altertum bei Epikureern und Skeptikern zugkräftig erhalten, und der Kenner des modernen Musiklebens weiß wohl, daß sie auch heute noch manchen Leuten aus der Seele gesprochen sind. Fehlt doch hier bereits auch schon die Gegenüberstellung des »praktischen« Musikers und des »dilettierenden« Theoretikers nicht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine derartige Kritik an der ethischen Musikauffassung in den meisten Fällen einen stark polemisch gefärbten Charakter trägt. Philodem und Sextus reden in demselben aggressiven Ton, wie dieses Fragment. Aber die Polemik ist hier um so interessanter, als die Gegner, die hier so von oben herab angegriffen werden, ganz augenscheinlich Zeitgenossen des Verfassers und in dem Kreise Plato's selbst zu suchen sind. Ist das Fragment wirklich von Hippias, so beleuchtet es aufs grellste die Tatsache, die man aus einzelnen Stellen bei Plato schon indirekt erschließen konnte, nämlich daß die althergebrachte feste Stellung der Musik im griechischen Volksleben eben damals in eine bedenkliche Krisis eingetreten, daß sie der Gegenstand eines erbitterten Streites geworden war, worin auf der einen Seite Plato und Genossen den konservativen, die Sophisten aber den Standpunkt des Fortschritts vertraten. Freilich eines Fortschritts in durchaus negierendem und zersetzendem Sinne. Der Herausgeber des Fragments vermutet, meines Erachtens mit völligem Recht, daß die Spitze dieser Ausführungen sich gegen niemand anders richtet, als gegen den berühmten Musiker Damon, Hippias' Zeitgenossen und den hauptsächlichsten Anreger und Befruchter der platonischen Musikästhetik. Damon gehörte

1) Vgl. meine Lehre vom Ethos, 1899, S. 38ff.
2) Vgl. Hibeh Papyri, S. 45 u. 48.
3) Lehre vom Ethos, S. 40.

Digitized by Google

eben zu jenen Musikern, die sich nicht allein praktisch, sondern auch theoretisch mit ihrer Kunst beschäftigten, er verfocht mit aller Entschiedenheit die Lehre von der charakterbildenden Macht der Musik[1]), und Platon ist hierin, wie die zahlreichen bekannten Stellen in seinen Schriften bezeugen, sein gelehriger Schüler geworden.

Während die Ethoslehre uns in ihrem ganzen Umfang durch zahlreiche Quellen übermittelt ist, besaßen wir die Theorie ihrer Gegner, von einzelnen zerstreuten Notizen älterer Schriftsteller, wie Demokrit und Ephoros[2]), abgesehen, nur in Fassungen aus ziemlich später Zeit (Philodem und Sextus). Hier tritt das neue Fragment ergänzend in die Lücke, es erklärt zugleich auch die Schärfe und Schroffheit, mit der Plato selbst sich an verschiedenen Stellen gegen die Gegner der Ethoslehre wendet[3]).

Im einzelnen ist die Erwähnung der Enharmonik von Wichtigkeit. Wir haben hier das klare Zeugnis dafür vor uns, daß die Enharmonik in der klassischen Tragödie eine bedeutende Rolle spielte. Die Tatsache, daß der Verfasser die Chromatik hier beiseite läßt, bestätigt die Aussage Plutarch's[4]), daß dieses Geschlecht im Drama nicht üblich war. C. v. Jan's Annahme, daß die Notierung des euripideischen Orestes-Fragmentes nicht enharmonisch, sondern chromatisch zu deuten sei, ist damit endgültig erledigt. Der Charakter der Mannhaftigkeit und Würde, der die Enharmonik recht eigentlich für die Tragödie befähigte, wird von den Alten einstimmig hervorgehoben. Auch was der Verfasser über das Ethos der Chromatik vorbringt, stimmt mit den übrigen Berichten überein. Nicht ohne Interesse ist endlich der Hinweis auf die Ätolier, Doloper und ihre Nachbarn mit ihrer diatonischen Musik. Es kann sich dabei nur um Volksmusik handeln, denn diese Stämme spielten damals in der eigentlichen Kunst noch eine ziemlich bescheidene Rolle. Daß überhaupt in der Volksmusik die Diatonik das Gebräuchliche war, darf man bei dem komplizierten Charakter der beiden andern γένη wohl voraussetzen: sahen doch einzelne Künstler überhaupt auf die Diatonik als etwas »Rauhes und Bäurisches« herab[5]).

Daß endlich auch die Ethoslehre ihre Auswüchse gezeitigt hat, das lehrt uns der interessante Schluß des Fragments mit den mysteriösen Beziehungen einzelner Melodien zu Lorbeer und Efeu. Man könnte an eine wunderliche Art von Programmusik denken, die von einzelnen Gefühlsfanatikern aus der Ethoslehre theoretisch abgeleitet worden wäre, analog den Spitzfindigkeiten, die in neuerer Zeit die Theorie von der Charakteristik der Tonarten im Gefolge hatte. Aber wir dürfen dabei ja nicht vergessen, daß der Sophist hier offenbar stark ironisch übertreibt, wie denn überhaupt der ganze Ton des Fragmentes ziemlich selbstgefällig und tendenziös gefärbt erscheint.

Was endlich das »unten befindliche Brettchen« anlangt, von dem am Schlusse die Rede ist, so ist nicht klar, was damit gemeint sein könnte. Befand sich dieses Brettchen etwa am Instrument selbst, war es eine Leiste, wie sie Carl von Jan[6]) bei einem antiken dreieckigen Saiteninstrument namhaft macht? Oder bedienten sich einzelne Spieler eines auf dem Boden liegenden

1) Athenaeus XIV, 628 C; Aristid. Quintil. II, 4.
2) Polybius IV, 20.
3) *Gesetze* II, 668a flgd., vgl. 665C flgd.; 658E.
4) *De musica* c. 20.
5) Ἐπτάχορδα καὶ ὀκτάχορδα Sext. Empiric. *adv. music.* 50.
6) Griech. Saiteninstrumente. S. 19.

Digitized by Google

Brettes, um darauf mit den Füßen den Rhythmus zu markieren, nach Analogie der Flötenspieler auf dem Theater, die mit der hölzernen κρούπεζα den Takt anzugeben pflegten?

Jedenfalls ist das Fragment wegen seines hohen, noch an die Zeiten der klassischen Kunstübung heranreichenden Alters nicht allein für den Philologen, sondern auch für den Musikforscher von hohem Interesse. Die antike Musikforschung wird überhaupt gut daran tun, die Tätigkeit der verdienstvollen englischen Gelehrten in Ägypten streng im Auge zu behalten, denn man kann die zuversichtliche Hoffnung aussprechen, daß von dieser Seite her noch so manche Lücke in unserer bisherigen Kenntnis der antiken Musik ausgefüllt werden wird.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

A Welsh Eisteddfod.

The musical history of the Welsh nation (population about 1,600,000) records no achievements of world-wide interest. But, notwithstanding this fact, the musical potentialities of the race deserve to be noted. The love of the Welsh people for music in some form or other, chiefly vocal, is intense, and executive capacity in varying degrees is almost universal. A passionate desire to express strong feeling through vocal music is wide-spread even amongst the humblest classes of the community. It is a common thing for choirs composed of coal miners and their women folk, to captivate large audiences with splendid performances of fine choral music. Solo singing is extensively practised, and excellent voices are to be found in abundance. Generally, the style of Welsh singing is too fervid and strenuous. It excites and moves the listener strongly, but it too often lacks breadth and repose. Welsh singers are at their best when they sing in their own much loved language (about one fourth of the population can speak only Welsh). The vowels of this language have much beauty and are well adapted for vocal effect.

All this desire to hear and perform music finds vent chiefly at gatherings called "Eisteddfodau" (plural, the singular being "Eisteddfod"), a word meaning a meeting or sitting of learned men. For many centuries these unique gatherings of all classes of the community have been a kind of popular University of the Fine Arts for the whole nation. They provide education, examination, and honours. An Eisteddfod held in the seventh century presided over by King Cadwaladr is recorded. Many curious and quaint ceremonies anciently connected with the public recognition of merit still survive at present-day Eisteddfodau. The chief of these ceremonies are the "crowning" and the "chairing" of bards who have won the chief prizes offered for Welsh poetry. The crowned and chaired bards of former years, dressed in gorgeous robes, stand round the new comer and utter mystic words.

Eisteddfodau are held in numerous places in Wales all the year round, but the really important national gathering is held only once a year alternately in North and South Wales. This year's "Royal National Eisteddfod", as it is by Royal permission entitled to be styled, was held at Carnarvon, a town with about 10,000 inhabitants situated near the coast of North Wales. Here, with a view to the accommodation of audiences often numbering eight

Digitized by Google

thousand persons, a vast permanent pavilion was erected some years ago for a similar gathering. The proceedings lasted four days, and were occupied chiefly by musical competitions and concerts. There were about 200 competitors in the solo and duet classes, 95 in the pianoforte and violin classes, two orchestral bands, five brass bands, and 24 choirs variously constituted. Many of the tests prescribed (competitors were not allowed to choose pieces were of the best kind. Bach, Beethoven and Schubert were among the composers represented. There were in addition many pieces by Welsh composers. It was unfortunate that some of these selections were brought forward along with masterpieces by the best composers, the contrast serving merely to exhibit their inherent weakness. A piece by Joseph Parry, a talented Welsh composer who died recently, specially deserves to be excepted from the above category. As to execution, this was often amazingly good; displaying beauty of vocalisation, ample resource of voice, and moving expression. The Bach selections (from the St. Matthew Passion) especially were often sung with insight into their meaning and beauty. As a large proportion of the competitors were of the working class, this result must be acknowledged as very creditable. The choral performances were in some cases superb. The chief class was for large choirs of from 140 to 160 voices. The first prize in this class was £ 160 in cash. Somewhat to the chagrin of the Welsh, the first place, and this large prize, were won by an English choir from the Staffordshire Potteries (Mid-England), where choral music is highly cultivated. A Welsh choir gained the second place, and another English choir the third, and two other Welsh choirs came after. The English choirs are generally trained with greater refinement than the Welsh choirs. It is one of the faulty results of Eisteddfodau that choirs are specially organized simply for the event, whereas the English choirs are mostly permanent institutions, and have therefore more unity. At the concerts the chief feature was a fine performance of Elgar's cantata "Caractacus". A new cantata "Rejoice in the Lord", by a promising young Welsh composer, David Evans, was also given. An excellent orchestral band imported from England played the accompaniments, and performed various orchestral works, amongst which was Edward German's "Welsh Rhapsody". The audiences were immense, and warmly appreciative. Generally, it was considered that the Eisteddfod was one of the most successful ever held. It was profitable from the pecuniary point of view.

The contemplation of all this activity suggests many reflections. At this 1906 Eisteddfod we had presented to the public the best that Wales can offer, their latest word in musical art after many years strivings. Does the result show progress? Are there sufficient evidences of the assimilation of the art-achievements of other nations, from which new art must spring? I am afraid the answer must be in the negative. Eisteddfodau are apt to stereotype the old ideas and keep back the new ideas. The musical genius of the Welsh race is to a large extent a wasted force. Socially, music is performing an invaluable function, but as high art Welsh music can claim only a very small niche in the musical Pantheon. Yet those who know the musical potentialities of the race best are sanguine that some day the world will be impelled to pay tribute to its genius.

London. **W. G. McNaught.**

Digitized by Google

Die Briefe der Königin Sophie Charlotte und der Kurfürstin Sophie an Agostino Steffani.

(Publikationen aus den Kgl. preußischen Staatsarchiven, 79. Band, Leipzig 1905. »Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten . . herausgegeben von Dr. Richard Doebner«.)

Selten wird bei einer historischen Publikation soviel für die Musikwissenschaft abfallen, als bei diesem Bande; selten ist ja auch eine leidenschaftlichere Verehrerin der Musik auf dem Throne gesessen als die erste Königin von Preußen, und wohl niemals hat es einen größeren Musiker unter den Diplomaten gegeben als Agostino Steffani. Der Herausgeber hat sich noch den besonderen Dank der Musikgeschichte verdient, als er ein übriges getan hat mit der Veröffentlichung eines Tagebuchs über die musikalischen Ereignisse in Lietzenburg 1701 und 1702, das wahrscheinlich die Freifrau von Kielmansegg, eine ebenso große Sammlerin und Verehrerin der Duette Steffani's als Sophie Charlotte selbst, für die Königin angelegt hat. Es ergänzt und berichtigt die spärlichen Nachrichten über die Oper in Charlottenburg, die Thouret am zuverlässigsten in einem liebenswürdigen Aufsatz gegeben hat[1]), mit endgültiger Sicherheit. Danach ist u. a. der *Polifemo* des Gio. Bononcini von Attilio Ariosti gedichtet und ein Jahr früher, als die Partitur der Berliner Bibliothek meldet, aufgeführt worden (1702): eine andere Oper Bononcini's, *Procris und Cephalus*, gedichtet von Guidi, ging ihm voraus; wir erfahren ferner den bisher unbekannten Dichter von »*Le Fantôme Amoureux*« (wenn es identisch ist mit »*La fede ne' Tradimenti*«): Ortensio Mauro entwarf Handlung und Rezitative, Palmieri dichtete die Arien.

Am dankbarsten freilich hat ihm der Biograph Steffani's zu sein für die Veröffentlichung von 17 Briefen der Sophie Charlotte[2]), und von 11 der Kurfürstin Sophie an Steffani. Er glaubt seine Dankbarkeit nicht besser beweisen zu können, als indem er den Inhalt der Briefe dem — man weiß nicht soll man sagen: weiteren oder beschränkteren Kreise der Musikgeschichte zugänglich macht, und sich dabei erlaubt, die häufig vom Herausgeber falsch angesetzten Daten der Briefe nach dem Maße seines Wissens zu verbessern. Danach ist die zeitliche Reihenfolge der Briefe Sophie Charlottens: 67. (?) 62. 63. 73. 71. 76. 68. 69. 70. 77. 65. 72. 64. 66. 74. 75. (78?).

67. Massin, 25. IX. S. Ch. dankt Steffani für die Mühen die er sich für sie gemacht habe. Datum und Adresse (wohl Brüssel) erlauben keinen Schluß, um was es sich gehandelt hat.

62. Potsdam, 19. II. [1698]. Dank und Erwiderung der Kondolenz Steffani's zum Tode von Sophie Charlottens Vater, Kurfürst Ernst August. Bitte um Zurückgabe von Courtoisien an die Prinzessin von Vaudemont und die Gräfin Egmont. Nach Brüssel gerichtet, wo Steffani als kurfürstlich braunschweig-lüneburgischer Gesandter am Hofe von Kurfürst Max Emanuel seit 1693 zeitweise, seit 1696 ständig weilte.

1) Hohenzollern-Jahrbuch 1900.

2) Fünf prächtige Briefe Steffani's an S. Ch. aus dem Kgl. Haus-Archiv in Charlottenburg wird Hr. Dr. Alfred Ebert demnächst in der »Musik« veröffentlichen. Ich sage ihm für ihre Mitteilung auch an dieser Stelle meinen wärmsten Dank.

Digitized by Google

63. Der einzige Brief S. Ch.'s mit Jahreszahl: Herrenhausen, 1. VII. 1698., nach Brüssel gerichtet. Dank für ein übersandtes Duett. Ich vermute »*Crudo Amor*«[1]) das in einer Handschrift[2]) der Berliner Sing-Akademie den Vermerk trägt: Per la Elettrice de Brandebourg . . . Poesia di S. A. S. Sua Altezza Serenissima?)

73. Lietzenburg, 16. IX. [1698, nicht 1701—1702]. Dank für ein als Geschenk übersandtes Bildnis der Gräfin Egmont, nach Brüssel gerichtet. Im Oktober 1700 lernt S. Ch. die Gräfin in Brüssel kennen (s. unten Nr. 69), sie kann nur vorher von ihr als einer Person sprechen »à qui ie suis inconnue«. Ferner: am 22. III. 1701 bricht Max Emanuel von Brüssel nach München auf; Steffani hatte keine Veranlassung länger dort zu verweilen, kehrte nach einem Aufenthalt im Haag nach Hannover zurück, reiste aber im August oder September dem bayrischen Kurfürsten nach München nach. Die Anwesenheit des holländischen Generals Opdam, der das Urbild des Porträts zuerst erkannte, am Brandenburger Hofe 1698 ist bezeugt[3]).

68. Berlin, 8. Oktober [1699, nicht 1700], nach Brüssel gerichtet. Gleichen Inhalts; Dank für ein Porträt der Gräfin Egmont. Man kommt zuerst auf die Vermutung, S. Ch. habe sich aus Vergeßlichkeit zweimal bedankt; es handelt sich aber nicht um dasselbe Bildnis wie in 73: hier hat der Kurfürst die Dargestellte zuerst erkannt; S. Ch. verweist ferner auf ihren letzten ausführlichen Brief, als der 73. nicht wohl gelten kann. Dieser Brief ist in Wahrheit

76. Berlin, 26. September [1699 also, nicht 1704]. Diesem Brief geht wieder unmittelbar voraus der ebenfalls nach Brüssel gerichtete

71. Berlin, 30. August [1699, nicht 1701]. Sophie Ch. bittet darin Steffani um Mitteilung des Zeremoniells bei der Korrespondenz zwischen dem Kurfürsten von Bayern und den Herzögen von Modena und Mantua, und dankt zugleich für übersandte *Duetti*, ausdrücklich »faits pour moi«. Es waren drei Duette; das eine war »*Placidissime catene*«; die andern beiden können keine anderen gewesen sein, als die stets als Paar in den Handschriften erscheinenden, und häufig als für S. Ch. komponiert bezeichneten »*Che volete*« und »*Inquieto mio cor*[4])«. In dem Brief vom 26. IX. bedankt sich dann S. Ch. für die Genauigkeit, womit Steffani sich seines Auftrags entledigt hat. Eine von Brüssel nach Wien gehende Sängerin, die Steffani empfiehlt, will sie nicht kommen lassen wegen einer bevorstehenden Reise. Steffani spreche von seinen Werken mit zu großer Bescheidenheit: offenbar hat er das Lob zurückgewiesen, das S. Ch. ihm am 30. Aug. spendet: »vos duettis sont dignes du maître qui les a faits«; sie steigert es in diesem Briefe: »j'admire toujours (vos ouvrages) et ne trouve rien approchant de ce goût-là. J'espère encore de les entendre quelques jours par vous-même . .«

69. Im Haag, 28. Okt. [1700, vom Herausgeber richtig datiert]. Einer der anziehendsten Briefe, nach Brüssel gerichtet, wo S. Ch. bei Max Emanuel zu Besuch geweilt hatte, um sich seines Wohlwollens der Erwerbung

1) Nr. 8 meines thematischen Verzeichnisses: Denkmäler der Tonkunst in Bayern VI, 2.

2) Die Handschrift schreibt ein Duett dem Steffani zu, das ich ihm abgesprochen und als Opernduett bezeichnet habe: »D'un occhio ch'è nero«. Es ist eine Kanzonette von Giov. Legrenzi, aus dessen op. XIII. 1678.

3) R. Koser, in der Deutschen Rundschau 1887, LII. S. 364.

4) Nr. 2, 5 u. 6, Denkm. d. T. i. B. VI, 2.

Digitized by Google

der preußischen Königskrone gegenüber zu versichern. Auf dieser Reise hat sie die Gräfinnen Egmont und Farini kennen gelernt, offenbar zwei Gönnerinnen Steffani's, und mit Max Emanuel Steffani'sche Duette gesungen; sie trägt dem Meister die wärmsten Versicherungen der Dankbarkeit an den Kurfürsten auf; beteuert keinen Weg scheuen zu wollen, ihn wieder zu sehen und mit ihm zu musizieren, und will in dieser Hoffnung fleißig studieren. Steffani möge sie dabei unterstützen, »en m'envoyant de votre composition où il y a le bon goût comme en tout ce que vous faites«. Das ist zweifellos kein allgemeines Kompliment: und sicherlich hat Steffani bei dieser Gelegenheit ein Duett[1]) komponiert, das in der erwähnten Handschrift der Sing-Akademie die Aufschrift trägt: »*Cantata per il Ser^mo. Elettore di Baviera. Poesia del Sig^r. Abbate Paglia, Musica del Sig^r. Abbate Steffani.*« Es ist das einzige dialogische Duett Steffani's; der Text »*Jo mi parto — Resto solo*« drückt den Trennungsschmerz zweier Liebenden aus; die Wahl der Stimmen: Sopran und Tenor, die Verteilung der Worte — alles paßt vortrefflich auf die Situation.

70. Cleve, 19. Nov. [1700, richtig datiert]. Aufträge, Nachrichten, Warnung, Max Emanuel möge seine wahren Interessen nicht aus dem Auge verlieren. Es ist wohl der intimste unter allen Briefen. Nach Brüssel gerichtet.

77. Berlin, 11. XII. [1700, nicht 1704], der letzte der nach Brüssel gerichteten Briefe. S. Ch. dankt dem vielseitigen Meister für Besorgung von Toiletten, wohl von Paris; kein Zweifel, daß sie sie für die Festlichkeiten des Januars 1701 in Königsberg bestellt hat. Eine hübsche Bemerkung fällt; ein Gegenstück zu der berühmten Briefstelle der »philosophischen Königin« an Leibniz vor der Krönung:

»Si je n'étais plus sensible à la musique qu'à l'ajustement, il m'aurait fait beaucoup de plaisir, mais je n'en ai pas tant eu [sc. en recevant le paquet] que s'il avait été accompagné de quelques duetti de votre main, qui sont incomparables selon mon goût et toutes les compositions qui me viennent de toute part ne me touchent pas comme celles-là.«

65. Lietzenburg, 4. Juni [1701, nicht 1699—1700]. Dank für einen Brief von Steffani; Bitte, einem Ansinnen zu entsprechen, das der Graf Palmieri (einer der Textdichter Steffani's) in ihrem Namen an ihn richten werde. Nach Hannover adressiert.

72. Lietzenburg, 27. IX. [1701, richtig datiert].

64. Berlin. 29. XI. [1701, nicht 1698].

66. Berlin, 31. XII. [1701, nicht 1699—1700].

Diese drei Briefe hat die Königin in der angegebenen Reihenfolge nach München geschrieben, wohin Steffani 1701/02 drei Reisen machte, um auf Max Emanuel im Sinn der kaiserlichen Partei zu wirken[2]). Der Herausgeber ist den schwersten Irrtümern[3]) verfallen, indem er sie nach Düsseldorf gerichtet glaubt; dorthin aber kam Steffani anders als vorübergehend erst im März 1703. Im ersten Briefe dankt S. Ch. für seine Nachrichten vom Münchener Hofe: »Le métamorphoses y sont si grandes que cela me rend fort curieuse d'en savoir davantage.« Madame Kielmansegg habe ihr alle Duette Steffani's aus ihrem

1) Nr. 26 meines thematischen Verzeichnisses, a. a. O.

2) F. W. Woker »Aus den Papieren des .. Ag. Steffani, Köln 1885, S. 2.

3) Auch die biographischen Daten in der Einleitung sind zum großen Teil falsch, wie in ihren Quellen.

Digitized by Google

Besitz geliehen und sie aufs schönste gesungen. Steffani scheint bald geantwortet zu haben; S. Ch. wundert sich im nächsten Briefe über die Veränderungen in München und wünscht den Kurfürsten von der französischen Seite abgezogen. »Vous ne me mandez pas si la musique y est encore en vogue et je crois que ie suis la plus constante pour cette passion.« Eine Bemerkung über den bekannten Jesuitenpater Wolff, Freiherrn von Lüdinghausen, ist zu charakteristisch für den freien Geist von Schreiberin und Adressaten, um sie zu unterdrücken: Pater Wolff bete für die Erfolge der Kaiserlichen in Italien; aber wenn der liebe Gott die Ohren ebenso voll habe von seinem Gegacker wie sie, werde er ihn nicht erhören. — Nicht weniger hübsch ist das Urteil, das sie im dritten Brief über die bayrische Kurfürstin, Therese Kunigunde fällt: sie wundere sich über die seines guten Geschmacks unwürdige Anhänglichkeit Max Emanuels an seine Gemahlin; sie müsse denn verborgene Reize besitzen, die ihr, S. Ch., nicht in die Augen gefallen seien. Bis auf ihren Stimmklang sei sie ihr vorgekommen wie ein schlecht geschmierter Karren, und der Kurfürst liebe sicherlich die Musik nicht mehr, da ihm das Gegenteil davon und die Heiserkeit gefalle. Er möge sich vor Frankreich in acht nehmen und Steffani sie mit weiteren Berichten erfreuen.

74. Lietzenburg, 25. Juli [1702, richtig datiert]. Steffani war soeben von München nach Hannover zurückgekehrt[1]. Pietro Torri, Kammermusikus, der spätere Kapellmeister in München, hatte Steffani gebeten, ihn in den Dienst S. Ch.'s zu bringen und ihn zu empfehlen. S. Ch. schlägt ab: sie wolle Max Emanuel nicht eines alten, braven Dieners berauben; »sans cela j'admire sa science et il chante de mon goût qui est assez difficile.« Außerdem genüge ihr Ariosti und Bononcini; St. sollte nur die beiden Divertissements hören, die sie in Lietzenburg aufführe: es gäbe drei prächtige Stimmen: Frau Schoonjans[2], die Paulina, und »le garçon de Bononcini«. »Mais vous êtes dans d'autres affaires et je crois presque que vous ne vous souciez plus de musique, sans cela je me ferais un grand plaisir de vous accompagner quelque douetto, car j'en ai une bonne quantité.« Sie lasse sie von Bononcini und Ariosti singen, den einzigen, die es im rechten Geschmack könnten. Sie habe in der Sammlung der Gräfin Kielmansegg keine Madrigale Steffani's gefunden; »sans cela je vous les aurais volés aussi et même je n'en ai jamais entendu de votre façon, ce qui doit être je crois admirable.« Wir entnehmen also aus diesem Brief die wertvolle Notiz, daß sich St. das Präsidium in der *Academy of ancient Music* in London, das er 1727 erhielt, schon lange vorher durch Komposition von Madrigalen verdiente.

75. Berlin, 21. Nov. [1702, richtig datiert], nach Hannover gerichtet. Steffani wollte sich der Musik wieder in die Arme werfen, und dachte an eine Sammlung und Umarbeitung seiner Duette. Die Königin drückt ihm ihre überschwengliche Freude darüber aus, und will ihm ein Verzeichnis aller seiner Duette in ihrem Besitz schicken. Sie versichert, an Autographen aus der Hand

1) Sein Creditiv und Recreditiv im bayr. Geh. Staats-Archiv; am 4. Mai ruft ihn Kurfürst Georg Ludwig von München ab; am 21. Mai erhält er von Max Emanuel in Schleißheim sein Recreditiv.

2) S. Ch. hat sich später, 1704, große Mühe gegeben, diese Sängerin, Frau des bekannten holländischen Malers, in ihre Dienste zu bringen. Vgl. ihren Briefwechsel mit Freiherrn von Bothmer, im gleichen Band.

Digitized by Google

der Gräfin Kielmannsegg nichts zu besitzen als »la raccolta e affetti e l'opéra d'Orlando.« (Steffani hat also schon früh seine Duette nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt.) Bononcini's »maitresse« sei gestorben; sie, die Königin, lerne jetzt den Kontrapunkt und werde Steffani bald eifersüchtig machen: »je ferai des duetti qui auront la tendresse et le naturel des vôtres.«

78. Berlin, 29. [??] Dank für ein Kompliment und für einen Brief. — Soweit die Briefe S. Ch.'s; weshalb sie mit dem Jahre 1702 abbrechen, läßt sich leicht erraten: seit dem März 1703 stand Steffani bei der Königin in Ungnaden, da er sich zu einer Intrigue hergegeben hatte, Attilio Ariosti von der Königin zu entfernen. Man lese den umfangreichen Briefwechsel über diese Angelegenheit in den Werken von Leibniz, edd. Klopp I. 10, S. 212 ff.

Die Briefe der Kurfürstin Sophie an Steffani bieten kein musikgeschichtliches Interesse und geben auch kein neues Datum zur Lebensgeschichte des Meisters. In den Jahren 1708/09 wendet sich Sophie an Steffani als an den Minister des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, die Ansprüche der Raugräfinnen, ihrer Nichten, auf Einkünfte aus dem Erbe Karl Ludwig's zu unterstützen[1]). Der einzige undatierte Brief, Nr. 420, den der Herausgeber ins Jahr 1714 setzt, ist der erste der Reihe und fällt in den August oder September 1708. Die gute Nachricht, zu der sie in diesem Brief Steffani beglückwünscht, ist vielleicht seine Bestimmung zum Vermittler der damaligen Streitigkeiten zwischen Kaiser Joseph und Papst Clemens XI.; der Brief vom 4. April 1709 (413) ist denn auch wie der vorhergehende nach Rom gerichtet. Die Briefe aus den Jahren 1713/14 beschäftigen sich mit dem Schicksal der Prinzessin von Salm, Eleonore Christine, und richten sich an Steffani als den Freund des Bischofs von Münster.

Wichtiger für seine Lebensgeschichte als alle diese Briefe Sophie's ist die kurze Erwähnung Steffani's, die sich in einem Briefe der Kurfürstin (damals noch Herzogin) an den Abbé Ballati[2]), wie Steffani selbst einer der Agenten des Welfenhauses, findet (S. 116): Hannover, 15/25. Okt. 1683. Ende 1682 war dieser Ballati in München, zu keinem andern Zweck, als die Heirat Sophie Charlottens mit Max Emanuel zu vermitteln[3]). Die Person, mit der er verhandelt hat, war Steffani, trotz dessen 29 Jahren, und Steffani muß die Sache mit Eifer betrieben haben; wahrscheinlich ist er in der ersten Hälfte des Jahres 1683 nach Hannover gereist. Weit früher also als man bisher annahm, stand Steffani mit dem hannoverschen Hofe in Verbindung, und nicht die Musik, sondern die Politik hat den Weg dazu gebahnt; somit fallen alle romantischen Geschichten von der Bekanntschaft Ernst August's mit dem Tonkünstler dahin. Seit 1683 scheint St. den Verkehr mit Hannover nicht mehr unterbrochen zu haben; ich führe aus einer Anzahl von Zeugnissen eine weitere Briefstelle aus der Korre-

1) Nr. 411 hat der Herausgeber mißverstanden, indem er Georg Ludwig von Hannover an die Stelle des pfälzischen Kurfürsten setzt.

2) Die biographischen Notizen über Ballati kann ich aus einem Akt des kgl. bayr. Geh. Staats-Archivs [K. schwarz 378/98] vermehren: er war vor 1671 Auditor bei dem päpstlichen Nuntius Antonio Pignatelli in Warschau und Wien; bei dessen Wegzug von Wien trug er seine Dienste dem Kurfürsten von Bayern, Ferdinand Maria an, im April 1671; — mit welchem Erfolge ist nicht zu ersehen.

3) Vgl. Heigel, Quellen und Abhandlungen etc. II. 100. Dort heißt der Vermittler Balasi, doch ist kein Zweifel an der Identität.

Digitized by Google

spondenz der Kurfürstin Sophie mit ihrer Tochter an (9/19. Mai 1688), weil sie aus einer Publikation stammt, die trotz wichtiger Daten für die Musikgeschichte meines Wissens noch keine Beachtung gefunden hat[1]): »Sig. Steffani n'est pas content, ou il est, il viendra servir Mr. le duc. Cest encor un secret, car il na pas pris conge de son maistre. Vous n'auriez pas este si bien en Baviere ni estant dauphine« etc. Man bemerkt: Steffani muß über die Zustände am Münchener Hofe berichtet haben; bei der Erwähnung seines Namens fällt Sophie sogleich der Plan einer Heirat ihrer Tochter mit Max Emanuel ein und sie ist glücklich, daß er sich nicht verwirklichte.

München. **Alfred Einstein.**

Holbrooke's "The Bells".

According to natural presumption, increased art-complexity must check output. If Handel, with a melody-line and a bass-line and very little in between, with the merest handful of scarcely disguised essential harmonies, and with an orchestra of only a few doubling instruments, could turn out say 5000 bars of score in a year; then by a rule of three a modern, with his crowded real parts, with every conceivable harmonic combination of the 12 notes of the scale jostling one against another, and with an orchestra in 50 parts of which few double, will surely find his limit in say 1000 bars. But it is not so. In proportion as men manufacture complexities, so nature breeds minds able to deal rapidly with them. Thousands of men have for the last 200 years easily handled operations of Infinitesimal Calculus, which would have been almost unthinkable even to the highest masters of Greek conic sections. This is the secret too of present-day musical infant prodigies. As a matter of fact, there is the remarkable phenomenon, that increased complexity even *enlarges* art-output, measured as above. But then there are compensatory countervails. In this ocean of prolific endeavour there are two danger-spots. the insatiate Charybdean whirlpools of dulness, and the Scylla rock of ill-taste, and these limit enormously the area of success. Where even genius impels, still reason must steer. Petrarch writing of himself says: — "Beato in sogno, e di languir contento, D'abbracciar l'ombre, e seguir l'aura estiva, Nuoto per mar, che non ha fondo o riva; Solco onde, e'n rena fondo, e scrivo in vento". But that assumes reason behind. This country no less than others has of late bred youthful composing talent luxuriantly. Yet the very great majority of these young men are sucked down into Charybdis, a few strike Scylla, and only a remnant make a safe passage. Nor, total loss apart, are damaged craft of much avail. A vessel not sailing always Al here soon drops out of register. The standard of critical musical judgment in this country is so vastly higher now than it was 30 or 40 years ago, that unless a composer can put on his work that final finish which marks at least approximately perfect balance of musical mind, he is very shortly dismissed from serious consideration.

1) Berner, E., Aus dem Briefwechsel König Friedrich I. von Preußen und seiner Familie. Berl. 1901. S. 402. Wir erfahren z. B., daß Sophie Charlotte i. J. 1696/97 Francesco Ant. Pistocchi und Giuseppe Torelli von ihrem Brotherrn, Markgraf Georg Friedrich von Ansbach, entlieh und eine Zeitlang bei sich in Berlin hatte. Vgl. S. 409 ff.

Digitized by Google

Of the hundred and odd young men now composing music in this country, Joseph Holbrooke (aged 28) is or has been the best illustration of these remarks. Enormously prolific in the last half-decade, his declared opus numbers are already 55, of which about 20 are orchestral and 20 chamber; and there is no apparent limit to his powers of incessant production. Yet he has never yet got more credit than for being in common parlance diabolically clever, and the reasons are just the two given above. In the bulk of his work there has always been found a kind of dead-level of hard diffuseness; long stretches of matter without quid or quare, a Nile inundation over mud ridges rather than a traceable stream. On the other hand every now and then has come a shock, and that not an agreeable one. There has in other words been a prevalent coarseness. He has shown himself able to cleave armour with Richard, but ignorant how to cleave silk in air with Saladin. This has been so even in his chamber-music. As for his orchestral variations on nursery ditties and such like, these have been obviously built only to astound; and are in truth, critically considered, monuments of ill-taste, by a very gifted musician who can technically display any number of themes in the not too fastidious counterpoints of today. "Rompe il coperchio ogni soperchio" say the Italians, and in each such exhibition Holbrooke has only damaged his reputation. On 25th October 1906, at the end of Henry Wood's autumn Promenade season, he challenged opinion for the first time in so many words as a symphonist; but the results were not satisfactory, indeed decidedly focussed these objections. In the first place the work was announced as written 6 years ago, so confessedly a juvenile work. In the second place the title "Les Hommages" was almost a jest, for though the homages of the 4 movements were to Wagner, Mozart, Dvorak, and Tschaikovsky respectively, not the least reflection of either composer reached the listener. In the third place it was not a symphony, but 4 separate pieces of music. In the fourth place the three first movements were mutually uncontrasted, and in their separate selves very dull; one could not help wondering what is gained by such a flux of undistinguished writing, such weaving with goat's wool. In the fifth place, the Finale, much fugato, was the now familiar Holbrooke tour-de-force; noisy and sustained, but the principal theme, of hornpipe class, so commonplace and wholly unsuited to the genre, as to destroy all pleasure in the display. It is true that the audience applauded vehemently at the end of the work; but the Promenade audiences like noise, are generous to youth, and greatly enjoy bringing a composer on the platform, especially if he shows a picturesque aversion to the ordinary garments of civilization. It will be a pity if this applause misleads Holbrooke. He is not as yet fit for symphony, and most certainly was not so 6 years ago.

Now it is a great pleasure to pass from what one must condemn to what one can heartily endorse and praise. At Birmingham Festival (2—5 October 1906) Holbrooke brought out, announced as written 3 years ago, his first considerable choral work "The Bells". It was the most noticeable novelty there, in the sense that, while the others were in the well-known styles of their composers, this was a revelation of new power in its composer. As to its subject, it was curious that the Mohamedan-hated bell jostled Omar Khayyam. Holbrooke began his orchestral career with a symphonic poem (op. 19, Crystal Palace, 1900) to title "The Raven"; and similar since to "Ulalume", op. 35, and "Masque of Red Death", op. 47. Now, progressing

in technical power, this actual setting of words. He is wise to go as often as he does to that quarter, for if ever the heavens opened with a flash it was when Edgar Allan Poe was born in Baltimore. Poe, driven into his trenches, exclaimed that all poetry was short and lyric, that epic poetry was only a series of lyrics joined, and that didactic poetry was not poetry at all. For his definition was that poetry was but the throbbing excitation of the soul. In all of which he was probably right. And if so, no poet comparable to him has ever appeared on the Atlantic continent. On the one hand his gorgeous fancy led him, like the far lesser William Blake, to amazing feats of ideality; so that he quite commonly wrote down in prose or verse things of which neither his readers nor himself knew the meaning, but which yet convinced. On the other hand his superb technical taste — and N. P. Willis said that he wrote "with fastidious difficulty" — gave him a command of words as mere words of which there is no extant parallel in the history of poetry; one may live 100 years, and still confess the charm of "Ulalume". Of these two qualities, acting in example, the ideality will encourage a young composer, while the microcosmic compression and accuracy will discipline him.

Holbrooke's method in setting "The Bells" may be more or less technically summarized thus. A great breadth of tonal laying out, which is natural to him, and indeed is one of the best earnests of his future success. The whole conceived, as is tolerably clear, under a single impulse of fancy. The incessant and exceedingly clever use of those chords called "11ths" and "13ths", which in a mass imitate the gigantic resonant clamour of big bells; to realize what this clamour is one can call to mind Maginn's horrific story of the man who lay under the jaws of a pealing swinging bell, and was taken out with brain and senses shattered. The parallel use in the melodial parts of those familiar rising and falling sequences popularly called "changes" (see Sammelbände VII, 397), which fill the country-side with the music of the peal and the steeple. Extreme fidelity to the words of the text, the whole of which are set and almost absolutely without repetition, as soon as these prime musical bearings have been laid down. Orchestration which supports the general din; almost inordinate indeed, though with skilful contrasts. To give one small instalment of tonal analysis, take the long Prelude. This is a potpourri of all the choral themes; tonally free at first sight, it is soon found that there is method in the madness; primarily in A minor, the change to C major at rehearsal-mark 7 is a highly original and effective variation on that commonplace; the return to the 6/4 of C major at rehearsal-mark 15 is very fine indeed; the last 52 bars on pedal-point B major may claim to have no rival as a tone-picture of bell-pealing; the passage from Prelude to the first (A minor) Chorus is subtly weird, and produces a surprising effect thus, long-sustained triads B major, G sharp minor, A minor et seq. The 4 choral numbers following are Sledge-bells, Wedding-bells (female voices.. Alarm-bells, and Iron bells. Holbrooke's grasp of tonality makes all the forms passable; while the choral effects themselves are admirably incisive and true to the words. The effect of the whole rolling mass of sounds, wedded thus to obvious mastery of detail, is to leave the conviction that a work of genius, nay of high genius, has been here produced. Holbrooke's previously given "Queen Mab" (Leeds, 1904) is only incidentally choral, and need not be here discussed. This then is his first great choral venture, and seems to stamp that genre as the best present natural outlet for his powers.

When heard in London, it followed a work of concatenated artificial hideousness by another composer, and shone by contrast; but it will make its effect anywhere. In point of mere originality the style will compare favourably with that of the now celebrated "Aus Odysseus Fahrten" by a young man of about his own age, Ernst Boehe; for though that work is splendidly effective, it is more full of German mannerisms than this is full of any mannerisms. Holbrooke was excellently taught by Frederick Corder at the Royal Academy.

The exquisite words of Edgar Poe will scarcely be known outside America and England, and one may quote at any rate the last 34 lines. Where the reader, according to the prose or poetry in his nature, may decide who are the "people" and who the "king": —

And the people — ah, the people, —
They that dwell up in the steeple,
All alone.
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone —
They are neither man nor woman, —
They are neither brute nor human, —
They are ghouls:
And their king it is who tolls;
And he rolls, rolls, rolls, rolls,
A paean from the bells!
And his merry bosom swells
With the paean of the bells!
And he dances, and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme.
To the paean of the bells, —
Of the bells:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells, —
Of the bells, bells, bells, —
To the sobbing of the bells;
Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells, — —
Of the bells, bells, bells, — — — —
To the tolling of the bells,
Of the bells, bells, bells, bells, —
Bells, bells, bells, —
To the moaning and the groaning of the bells.

London. **Charles Maclean.**

Das Händelfest in Berlin.

Ein Händelfest fand in Berlin statt vom 25.—28. Oktober 1906. Die Anregung dazu hat Graf Hochberg gegeben, der sich mit den Dirigenten einiger der wichtigsten Chöre ins Einvernehmen setzte. Der Philharmonische Chor unter Prof. Siegfried Ochs, die Singakademie unter Prof. Georg Schumann, der Chor der Königlichen Hochschule für Musik unter Prof. Dr. Joseph Joachim waren die Hauptbeteiligten. Dazu kamen eine Anzahl hervorragender Solisten, Sänger und Instrumentalisten. Aufgeführt wurden drei Chorwerke, Israel in Ägypten, Belsazar und die Cäcilienode, ein Concerto grosso (H-moll), das Orgelkonzert in G-moll, die Ouvertüre zu *Agrippina*, Arien aus »*Ezio*« und »*Herakles*«, zwei Kammerduette, Präludium und Fuge F-moll für die Orgel und eine Reihe von Kammermusikwerken: Sonaten, Trios, Klavierstücke. Also eine reiche Fülle Händel'scher Werke zog am Hörer vorbei, Werke der verschiedensten Art, vom zierlichen Tonspiel zur gigantischen Epopöe eine Menge Mittelstufen erklimmend, ein gut gewähltes Programm, um die Vielseitigkeit der Meisterschaft Händel's deutlich zu zeigen, — da war auch nicht eine von den vielen Gattungen, in der man eine mindere Meisterschaft verspürt hätte, als in den anderen. So kam die Universalität Händel's bei diesem Feste deutlich zum Bewußtsein der Zuhörer. Noch manche anderen Vorzüge zeichneten das Fest vor den meisten Veranstaltungen dieser Art aus: man hörte zum beträchtlichen

Digitized by Google

Teile Werke, die zu den minder bekannten gehören, und schließlich wurde wenigstens ein Versuch gemacht, die Anforderungen der Musikwissenschaft zu erfüllen, betreffend stilvolle Aufführung Händel'scher Werke. Gerade den letzten Punkt möchte ich hier besonders betonen, einmal weil diese Zeitschrift der richtige Platz für Erörterungen dieser Art ist, und dann weil keine der vielen Besprechungen, die mir zu Gesicht gekommen sind, sich in sachlicher Weise über den Gegenstand ausgelassen hat. Hier lag der schwache Punkt des Händelfestes. Das viele Schöne und Gelungene, das es gebracht hat, sei gern anerkannt, mehr Nutzen aber als breit ausgeführte Lobeserhebungen wird eine sachliche Beleuchtung der Schwächen stiften.

Wie man sich früher mit Händel abfand, ist sattsam bekannt. Seit Chrysander's Ideen angefangen haben, in die Weite zu wirken, wird es immer unmöglicher, auf dem alten Standpunkt zu verharren. Die Dirigenten sind genötigt, sei es gern, sei es ungern, Konzessionen zu machen, wenigstens den Schein zu wahren. Man gewöhnt sich allmählich daran, den Klang des Händel'schen Orchesters gut zu finden, mit seinen Flöten-, Oboen- und Fagottenchören, mit seiner gelegentlichen Verwendung von Posaunen und Harfe, auch ohne Hinzusetzen von neuen Instrumenten. Man findet es nicht mehr geschmacklos, am Ende der Arien Kadenzen einzulegen, man gibt zu, daß der Generalbaß auf andere Weise auszuführen sei, als es früher allgemein üblich war und dergleichen mehr. Aber trotz alledem fühlt man sich bei diesen Fragen recht ungemütlich und gerät in eine Verlegenheit, die der Kundige nur allzu leicht merkt.

Es sei hier das Akkompagnement betrachtet, die Ausführung des Generalbasses. Eine große Verwirrung trat zutage. Jede der drei Chorausführungen hatte ein völlig verschiedenes Gesicht von den anderen, was den Generalbaß anlangt. Jeder der verantwortlichen Leiter ließ den Generalbaß nach eigenen Ideen spielen. Aber gerade deswegen waren diese Aufführungen eine so lehrreiche Lektion: jedermann, der unbefangen zuhörte, konnte sich ein Urteil bilden über die Wirksamkeit dieser oder jener Art.

Zunächst die Fundamentalfrage: Bedeutet ein basso continuo, daß jedermann nach eigenem Gutdünken damit verfahren kann, frei darüber phantasieren darf? In der Tat herrscht diese wunderliche Anschauung bei vielen Musikern vor. Die Hauptsache sei, daß die Harmonien in das Gefüge des Satzes hineinpassen, meint man, im übrigen entscheide der persönliche Geschmack. Bisweilen hört man Zitate aus alten Schriftstellern, die bezeugen, wie wunderbar Bach über dem basso continuo improvisiert habe. Daß er es wirklich getan habe, will ich nicht im mindesten bezweifeln — die Stelle hat aber für uns einen praktischen Wert nur dann, wenn man nicht vergißt nachzuforschen, wann und wo Bach sich so betätigt hat, ob er ein Orchester, oder eine Geige oder einen Chor, eine Singstimme begleitete, ob er ein Ritornell spielte, oder eine Kantilene stützte, oder mit einem Soloinstrument konzertierte, oder über einem Passacagliabaß Variationen ausführte. Sicherlich ist dem Generalbaßspieler eine gewisse Freiheit zugestanden, aber nicht immer und überall — es kommt darauf an, zu wissen, wo man sich Freiheiten nehmen darf, wo nicht. Man bedenke, daß der Generalbaß für den »Begleiter« geschrieben war, also gemeinhin nicht für einen besonders genialen Musiker, der mit seiner Ausführung ein Prunkstück vollführen sollte, sondern für einen tüchtigen Handwerker, einen sogenannten »guten« Musiker; dieser mußte ganz genau wissen, was er in jedem einzelnen Falle zu tun

Digitized by Google

hatte, und er wußte es auch, weil er es in seinem Handwerk erlernt hatte. Jeder berufsmäßige »Akkompagnist« des 18. Jahrhunderts verstand seinen Generalbaß so leidlich zu spielen, wie jeder Geiger eines besseren Orchesters heutzutage mit seinem Part fertig wird. Die Komponisten wußten, was sie dem Generalbaßspieler zumuten durften, ebenso wie jeder Komponist heutzutage weiß, was er von den Geigern etwa verlangen darf. Es kommt also für uns nicht so sehr darauf an, zu wissen, was ein genialer Musiker wie Bach unter gewissen — übrigens nicht genau angegebenen — Umständen tat, sondern zu wissen, was allgemein üblich war. Nun hört man ferner oft den Einwand: Ja, wer weiß denn, wie der Generalbaß eigentlich gespielt wurde? Wissen es vielleicht die weisen Musikwissenschaftler? In der Tat, wenigstens einige von ihnen können darüber genügend Auskunft geben. Der Generalbaß ist kein Geheimnis mehr, wenigstens was das 18. Jahrhundert angeht. Wer mit offenen Augen die Partituren von Bach und Händel studiert, wer sich die Generalbaßschulen von Mattheson, Telemann, Heinichen, die Schriften von Quantz, Phil. Eman. Bach — um nur die wichtigsten zu nennen — gründlich anschaut, wird kaum jemals im Zweifel sein, wie er seinen *basso continuo* anzufassen habe. Ein klarer Kopf schadet beim Studium dieser Dinge allerdings nicht — und geradezu überraschend ist es, zu bemerken, wie ein kundiger Musiker mit einem klaren Kopf übrigens schon beinahe von selbst auf den richtigen Weg kommt, wenn er sich nur Zwecke und Mittel des Akkompagnements klar macht. Es ist im Grunde eine ganz einfache Sache.

Es seien nun die Aufführungen im einzelnen betrachtet, hauptsächlich auf ihre Behandlung des Generalbasses hin. Prof. Siegfried Ochs hatte für die Aufführung von »Israel in Ägypten« manches getan, was sonst hier nicht üblich war. Im Orchester saßen vier Flötisten, zehn Oboen-, vier Fagottbläser, zwei Harfenspieler. Für das Akkompagnement sollten Orgel und zwei Ibachcembali sorgen. Anzuerkennen ist, daß wenigstens zwischen Orgel und Klavier ein richtiges Verhältnis herrschte, daß die Orgel nicht, wie sonst gewöhnlich, alles übrige totmachte. Indes fand ich sowohl die Anwendung der Cembali überhaupt verfehlt, und dann die Art, wie sie sich betätigten, nicht einwandfrei. Ein Hauptzweck des Akkompagnements ist, zu füllen. Ein Akkompagnement, das man überhaupt nicht mehr hört, hat seinen Beruf verfehlt. Die beiden dünnen Cembali verschwanden trotz ihrer Zweieinigkeit in dem großen Raume neben den mächtigen Chor- und Orchestermassen vollständig; sogar schon in manchen ziemlich dünn besetzten Solostücken war kaum etwas von ihnen zu hören. Zweifellos hat das alte Cembalo seine großen Vorzüge, es verschmilzt vorzüglich mit den Streichinstrumenten, aber sein winziger Klang kommt nur im kleinen Raum zur Geltung, neben kleinem Chor, kleinem Orchester. Also entweder man verzichte auf Massenchöre, große Orchester, große Säle und verwende das Cembalo, oder man verzichte auf das Cembalo, wenn man Händel im großen Maßstabe aufführen will und gebrauche den Flügel. Daß unser Flügel als Generalbaßinstrument vorzüglich brauchbar ist, wurde im zweiten Konzert dargetan, worüber Näheres weiter unten zu sagen sein wird — man muß ihn nur zweckmäßig zu behandeln verstehen. Auch sechs Cembali zusammen würden an Klangfülle einem einzigen Flügel kaum gleich kommen — und eine Verwendung von zahlreichen Cembali würde in der Praxis beinahe unmöglich sein, wegen der Schwierigkeiten der Herbeischaffung, wegen des

Digitized by Google

Raumes den die Instrumente einnehmen, wegen der Kosten, wogegen ein Flügel überall leicht zu beschaffen ist. Aber selbst angenommen, die Cembali hätten, was Fülle des Klangs betrifft, sich in dieser Aufführung bewährt, so wäre dennoch einzuwenden, daß sie vielfach unrichtig behandelt worden sind, besonders an Stellen, wo sie exponiert sind. Ein auffallendes Beispiel dafür war die Arie »Der Strom zeugte Frösche«, im ersten Teile. In der elftaktigen Einleitung schreibt Händel für zwei Violinen, Cembalo tritt nur im ersten und letzten Takte ein, beide Male mit besonderem Zwecke. Der Anfangsakkord des Klaviers hat den Zweck, durch einen scharfen Akzent die Aufmerksamkeit des Hörers zu erregen. Die Baßfigur im letzten Takte nimmt das Bild der hüpfenden Frösche von den Geigen her auf und führt es, immer tiefer absteigend, zu Ende. Durch die Art jedoch, wie die beiden Cembali hier eingriffen, wurde die Einleitung verdorben, die Zeichnung ihrer Schärfe und Deutlichkeit beraubt. Immerwährend fiel nämlich das Klavier den beiden Geigen aufdringlich ins Wort, und führte, mit ihnen konzertierend, geschwätzig aus, was die Geigen allein mit genügender Deutlichkeit geschmackvoller sagen können. Der reizende Zug am Ende (Takt 10), wo die Wirkung am plötzlichen Eintritt des Klaviers hängt, nach neun Takten Pause in der Klavierstimme, wurde ganz verdorben dadurch, daß die neun Takte Pause nicht beachtet wurden. Also Regel: Wo im *basso continuo* Pausen stehen, hat das Klavier zu schweigen. Der Komponist hat die Pausen nicht umsonst in die Generalbaßstimme geschrieben. Besonders Händel'sche Partituren zeigen eine große Sorgfalt in der Aufzeichnung des Generalbasses. Da ist genau angegeben, wann die Orgel allein zu spielen hat, oder das Klavier allein, oder beide zusammen, wann im Akkompagnement nur tasto solo zu spielen ist, wann es überhaupt schweigt usw. In der vorliegenden Arie hat das Klavier durchaus keine konzertierende Rolle — die Violinfigur führt die Tonmalerei mit genügender Deutlichkeit aus, hilft das Klavier dabei noch mit, so ist die Wirkung aufdringlich und überladen. Seinen eigentlichen Zweck verfehlt ein solches konzertierendes Akkompagnement hier: es hat nämlich rhythmische Aufgaben zu erfüllen, der schwankenden Geigenfigur Halt zu geben durch einen präzis angeschlagenen Akkord. Es hat hier nur Akkorde zu spielen, um die Singstimme zu stützen, es hat den guten Taktteil zu markieren, sowie es mehr tut, überschreitet es seine Befugnisse und erfüllt es gleichzeitig seinen Zweck nicht. Die paar Stellen, an denen es mehr zu tun hat, sind in der Baßstimme ganz deutlich angegeben.

Dies eine Beispiel möge genügen, um darzutun, wie sehr hier die Aufgabe des Cembalo mißverstanden war. Ähnliches wiederholte sich noch an manchen anderen Stellen des Werkes, wo die Geschäftigkeit des Klaviers zum Schaden seiner eigentlichen Funktionen zu stark hervortrat.

Im übrigen war gerade diese Aufführung im höchsten Maße bewundernswert wegen der glänzenden, virtuos vollendeten Leistung des Chores.

Über das zweite Konzert in der Königlichen Hochschule unter Leitung von Prof. Dr. Joachim kann ich mich kürzer fassen. Die Cäcilienode wurde in der Chrysander'schen Fassung aufgeführt. Diesmal wurde eine befriedigende Lösung des Akkompagnementproblems dargeboten. An Stelle der Cembali war der Flügel getreten. Daß die Wirkung eine viel bessere war, ist vielfach ausgesprochen worden, auch in den kritischen Zeitungsreferaten. Die zwei wichtigen Punkte traten hervor, um derenwillen das Akkompagne-

Digitized by Google

ment überhaupt vorhanden ist: genügende Fülle des Klanges und rhythmische Präzision. Wo es hauptsächlich auf große Fülle des Tones ankommt, bei großen Chören, Tuttistellen, ist die Orgel am Platze. Kein Instrument kann mehr Fülle geben als sie. Wo es aber auf scharfe Akzente, präzise Rhythmik ankommt, ist der spitze Klavierakkord dem starren und nervlosen Orgelakkord weit überlegen. Dies war hier wohl beachtet. Das rechte Verhältnis zwischen Orgel und Klavier blieb gewahrt, und jedes Instrument wurde seiner Eigenart entsprechend behandelt.

Die Aufführung des Belsazar in der Singakademie war ausgezeichnet durch einen schönen, noblen Chorklang, zeigte aber im übrigen eine bedauerliche Hilflosigkeit und Unklarheit betreffend den Generalbaß — war übrigens auch in der Auffassung wesentlicher Punkte durchaus vergriffen. Sie gab also ein ziemlich verzerrtes Bild des wundervollen Belsazar.

Anstatt eines leidenschaftlichen Dramas spielte man eben ein ziemlich langweiliges Oratorium. Zwar waren Orgel und Klavier vertreten, aber von irgendwelchem System in der Behandlung war nichts zu spüren. Meistens spielte die Orgel ohne Unterbrechung zu Chören und Soli — und was für eine Orgel! Wenn man ein so schlechtes Instrument besitzt, wie diese Orgel der Singakademie und dazu einen Organisten, der so wenig damit anzufangen versteht, dann sollte schon die Überlegung, wenn kein anderer Grund gebieten, sich möglichst wenig damit vorzudrängen. Anstatt dessen tat man das Gegenteil. Ab und zu trat auf einmal das Klavier ein, ohne ersichtlichen Grund, meistens bei den sogenannten Seccorezitativen. Man kann es aber auch bei dieser einfachsten Aufgabe etwas weniger langweilig behandeln, als hier geschehen ist. Ein weit aufgerolltes Arpeggio, ein fester Akzent tun manchmal Wunder. In anderen Rezitativen wiederum trat auf einmal, ohne ersichtlichen Grund, das Streichorchester ohne Klavier ein, und unglücklicherweise sehr oft an Stellen, wo ein Klavier durchaus nötig ist. Man denke sich eine Kadenz wie:



vom Streichorchester gespielt. Nicht ein einziges Mal klangen die Akkorde präzis zusammen, immer klappte irgend ein Instrument nach. Nun denke man sich diese schlotterige Begleitung an Dutzenden von Stellen — nichts kommt bei Händel häufiger vor als gerade diese stereotype Kadenz nach der Fermate. Und das Hilfsmittel ist so einfach! Zwei feste Griffe auf dem Klavier decken alle Ungleichmäßigkeiten der Streicher genügend: der Akkord, der Akzent ist es eben, was das Wesen des Klavierakkompagnements ausmacht. Von dieser Erkenntnis war hier nichts zu spüren. Man lasse eine Stelle wie:



im lebhaften Tempo von der Orgel spielen, und sie verliert alle Schärfe, alle Präzision, jede rhythmische Kraft; auf dem Klavier gespielt, hat sie Nerv. In solchen Fällen pflegt Händel zwei verschiedene Bässe auszuschreiben, wenn er die Mitwirkung beider Instrumente wünscht, eine punktierte Stimme für das Klavier, längere, gleichmäßige oder gar gehaltene Noten für die Orgel. Derlei Dinge waren hier durcheinander geworfen; alleweile kam die Orgel mit irgend einer Klavierfigur dazwischen,

die gerade das Gegenteil von dem bewirkte, was hätte geschehen sollen: anstatt scharfer Akzente hörte man ein klebriges, dickes Getön. Dazu dieser unleidlich »fromme« Klang der Orgel, immer dieselben weichen Register, ohne Wechsel der Klangfarben. Waren also die meisten Soli auf diese Art trübe gefärbt, so trat noch hinzu das Unvermögen der Solisten, aus dem gewohnten salbungsvollen Oratorienton herauszukommen, ihre stimmlichen Mängel. Wäre es nicht auch besser gewesen, die Altpartie des Cyrus, die nicht den mindesten Eindruck machte, von einem Bariton singen zu lassen, zumal da eine so vortreffliche Kraft zur Verfügung stand, wie Johannes Messchaert? An diesem unvergleichlichen Sänger konnte man sich schadlos halten für die sehr bescheidene, höchst mittelmäßige Gesangs- und Vortragskunst der übrigen Solisten in der Mehrzahl, Frau Herzog und Paul Knüpfer etwa ausgenommen. Noch schlimmer als alle diese Mängel war es jedoch, daß der Kernpunkt des Dramas vollständig verfehlt wurde. In der genialen Szene in Belsazar's Palast, wo die unsichtbare Hand Rätselworte an die Wand schreibt — eine der machtvollsten Inspirationen Händel's, war es, als ob der Zuhörer mit kaltem Wasser begossen würde. Hier, wo Erstaunen, Schrecken, unheimliches Grauen die Kumpane Belsazar's packen muß, wo man Schreie des Entsetzens, angstvolles Stammeln zu hören erwartet, da erklang ein frommes, sehr zahmes Adagio ohne jeden dramatischen Nerv, ohne Leben. Das Tempo war mindestens um die Hälfte zu langsam. Wie ist eine solche Verständnislosigkeit nur möglich! Dabei schreibt Händel ausdrücklich vor: *Concitato*, das heißt »bestürzt« oder »entsetzt«. Ebenso vergriffen im Ton war der Schluß, das Amen. Hier war ein breites, würdevolles Ausklingen am Platze. Alle Würde und Vornehmheit jedoch wurde dem Stücke genommen durch das rasche Tempo. Es klang sehr lustig und fidel. Es war also wahrlich kein Staat zu machen mit dieser Aufführung. Die leider sehr kurze Partie von Messchaert, einige wirklich vortrefflich gesungene Chöre sind zu wenig für einen Konzertabend von $2^1/_2$ Stunden.

Es seien schließlich noch die Orchester- und Kammermusikaufführungen in der Hochschule erwähnt. Das Concerto grosso, das Orgelkonzert, die Agrippina-Ouvertüre, die Sonaten wurden so stilvoll und vollendet aufgeführt, wie man nur wünschen mag. Dabei gab Joachim ein Muster von echt künstlerischem, vornehmem Geist. Er spielte Händel so, wie es nach unserer jetzigen Erkenntnis angemessen erscheint, und zwar ohne jede kleinliche Reserve. Sämtliche Anforderungen des stilvollen Akkompagnements erfüllte er, im Solo spielte er die nötigen Verzierungen, Kadenzen, Echos usw. Er gab dadurch vor aller Welt zu erkennen, daß er diese Art der Ausführung für richtig halte. Möchten doch auch andere Musiker, die Werke der Bach-Händelepoche aufführen, eine solche Einsicht bekunden, wie dieser überragende Künstler! Wer selbst nicht die nötige Sachkenntnis hat, der möge sich wenigstens von Kundigen belehren lassen. Die Zeiten des alten Schlendrians in derlei Dingen gehen schnell ihrem Ende entgegen. Wer dies nicht sehen will, schneidet sich ins eigene Fleisch.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Digitized by Google

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. G. Münzer am Lyceum des Westens einen Vortrag mit Lichtbildern: Wagnerkarikaturen.

Bozen. Dr. Hermann Eichborn als Erläuterung für das achte Konzert des musikalischen Zirkels: Ein Kapitel vom Geigenbau. (Der Vortrag ist auch im Druck erschienen.)

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer am Dr. Hoch'schen Konservatorium: a) Musikgeschichte von ihren Anfängen bis zu Beethoven. b) Ausgewählte Kapitel aus der neuesten Musikgeschichte.

Grenoble. Herr Allix in der Universität Grenoble während der Ferien einen Vortrag über: »La Chanson populaire française« und zwei Vorträge über »Hektor Berlioz«.

Notizen.

Berlin. Dr. Max Seiffert wurde vom preußischen Kultusministerium der Titel eines Professors verliehen.

Breslau. Pergolesi's »Die Magd als Herrin« und Paër's »Der Herr Kapellmeister« gingen neueinstudiert unter Kapellmeister Bruck wieder in Szene.

Eisenach. Mit der Eröffnung des Bach-Museums soll zu Pfingsten 1907 ein Bach-Fest verbunden werden.

Frankfurt a. M. Das Dr. Hoch'sche Konservatorium hat eine besondere Dozentur für Musikgeschichte und Ästhetik eingerichtet, die Dr. M. Bauer übertragen worden ist. (S. Vorlesungen über Musik). Außerdem werden »Musikhistorische Vorträge mit Vorführung alter Musikwerke« angebahnt, die mündlichen Vortrag mit Konzert verbinden. Die erste Matinée betraf »Kammermusik im XVII. Jahrhundert«, wobei unter Mitwirkung bekannter Künstler und der Streichorchesterklasse des Konservatoriums Violinsonaten von Biber, zwei Triosonaten von Buxtehude, und eine Kammersonate für Streichorchester und Continuo von S. Rosenmüller zum Vortrag kamen.

Kopenhagen. Carl Nielsen's komische Oper »Mascarade« (nach Holberg) gelangte am 11. November auf der kgl. Bühne unter Leitung des Komponisten zur ersten erfolgreichen Aufführung. — In der neugegründeten »Philharmonischen Gesellschaft« wurde Bruckner's 7. Sinfonie zum erstenmal in Kopenhagen aufgeführt.

London. — In current Edinburgh Review (quarterly, Longmans) article by W. H. Hadow, "*Some tendencies of modern music*", containing full matter. See lettered extracts. Musical progress has always been continuous as any organic growth (a). Nevertheless the pace lately very rapid, so that extreme changes in short time; e. g. Schumann the "dangerous revolutionary" of 1835, was "a pattern of enlightened conservatism against the rebels of Zürich and Weimar" in 1855. Critical standards no longer deal with rules, but with principles; and these "are all ultimately derived from the sympathy which obtains between the artist and the public". Then various dissertations thereon, as on formal versus romantic, different aspects of form, development of the "school of 1830" issue into the Brahms-Wagner issue, etc. Essays of this character, where a slight scaffolding of major argument carries a large superstructure of minor argument, are difficult to abstract. Author particularizes the "school of 1830" as having special resultant effects on today (b), but his own dictum as to gradual developments somewhat counters the argument. He says that Brahms has had little influence on subsequent writers (c), as being the end of a period; but we are too close to personnages to be certain that any constructive period is ended. He sketches origin of the British musical renaissance (d). Has direct judgments on composers either contemporary or nearly so. Thus, sympathetic to Borodine (e); critically so to Tschaikovsky (f); thinly disguised contemptuous to Sullivan (g); sympathetic to Parry (h); similarly, with slight criticism, to Stanford (i); rather hostile to Elgar (j); hostile to Strauss (k); hostile to Reger (l); sympathetic — somewhat strangely under the cir-

Digitized by Google

cumstances — to Debussy (m). In his final remarks on position of the younger English generation (n) author strikes a true note. The essay shows much brilliant detailed writing.

a) "If it be true, as Freeman said, that modern history begins at the call of Abraham we can scarcely hope to find a more recent date for the beginning of modern music. As we trace back we find ourselves following the course of a continuous and unbroken record where every age takes its point of departure from something in preceding circumstances or conditions; where schools overlap, and methods interchange, and traditions alternate and weaken and revive; where even the most dynamic changes but liberate forces which were already operative. The Neue Bahnen of 1852 were trodden by a direct descendant of Beethoven and Bach, the Romantic movement began centuries before 1830, the Nuove Musiche of 1600 adapted the scheme of Greek tragedy to the Florentine stage, the counterpoint of the mediaeval Church grew out of the organum, and that in its turn grew from one of the most primitive employments of the human voice; there is no starting point, there is no finality; and the only apparent gaps are due to our imperfect research."

b) "In the ultimate history of composition the music of the School of 1830 will be more valuable for what it suggested than for what it achieved. Already Berlioz and Liszt have almost gone; much of Schumann is trembling in the balance; and though Wagner's Romantic operas will long hold the stage, yet every year is widening the distance between them and the true Wagner. But in two notable respects it has affected the methods and ideals of our own generation. In the first place it has killed academic art. The mere contrapuntist has no longer any patron or any audience, or, except as a teacher, any reason for existing; he takes his place in the training ground and leaves the open field to a more adventurous talent. It is no more possible for a man to take rank as a composer because he knows the text-books than to take rank as a poet because he knows the classical dictionary; we have done for ever with the trim heroic couplets and the scholary elegancies about Phoebus and Cynthia. * * * Again, the insistence on the poetic and picturesque aspects of music has enormously enriched the content of our own contemporary work. We have a different kind of poetry, but the line of derivation is plain enough. The direct appeal to our emotional nature, the desire to make music as far as possible descriptive, presentative, even articulate, the impatience of technical restraint, the prominence assigned to vitality of idea all these form part of our present inheritance, and are counted in the wealth which it is ours to administer and bequeath. We can hardly estimate the debt which opera owes to Lohengrin, or song to the Dichterliebe: their monuments may be lasting or perishable; in either case they have been landmarks of the general advance."

c) "Except on Glazounov and on some of the English composers, the influence of Brahms has been hitherto almost negligible. The Slavonic schools of Bohemia and Russia have principally developed on their own lines, taking departure in the one case from Schubert and in the other from Weber and Glinka; the Norse musicians have, for the most part, found their teachers in Leipzig, and their inspiration in their own folk-songs; the younger generations of Germany, of Italy, and of France have been concerned with problems, now of pure style, now of emotional expression, which have left them comparatively indifferent to the needs of a self-determined architectural scheme. And the reason would seem to be that Brahms like Bach, stands rather at the end than at the beginning of a period. He has summed up, as fully as our present conditions admit, the pure structural possibilities of symphony and quartet and sonata; he has brought them to a point of organisation which, given the musical language of our day, cannot be surpassed."

d) "It was about twenty years later [than Sullivan's return from Leipzig in 1861] that our nationalist movement took definite shape. In 1880 Parry's Prometheus was given at Gloucester, in 1882 Stanford's Elegiac Symphony was given at Cambridge, and from thence-forward we have never turned back. The advance has been slow and difficult, for no nation ever had so much to unlearn; it has been checked by apathy, it has been hampered with impatience, it has been depreciated by that mock-humility in which our pride so frequently masquerades. But in spite of all obstacles and opposition it has won its way. No one can possibly compare the England of the present time with the England of the seventies and doubt that our whole attitude towards music has changed; we are no longer content with pale copies of German or Italian models, we are no longer content with trivial themes and perfunctory workmanship, we have emancipated our native thought, we have re-discovered our native speech, we are beginning once more to resume the place which, ever since the seventeenth century, we had forfeited by our carelessness and indifference."

e) "There can be no doubt that in Borodine Russia has produced a genius of the first order. The chemistry-professor, who joined Balakirev in 1862, equipped with a fair pro-

ficiency on the Violoncello and a great admiration for Mendelssohn's chamber-music, became a national poet by whose melodies the whole achievement of the art has been enriched. He wrote slowly and irregularly, amid the intervals of a scientific occupation; he left barely a dozen completed scores when in 1887 his career was cut short by a premature death; no musician has ever claimed immortality with so slender an offering. Yet, if there be indeed immortalities in music, his claim is incontestable. His symphony in E flat major and his opera of Prince Igor are master-pieces which the world can never afford to forget; every page is spontaneous, every thought is noble, every incident is alive with the spirit of youth and adventure."

f) "Among the principal masters of Russian music, Tschaikovsky is perhaps the least central and the least representative; the want of personal force which enfeebled his life renders his music liable to external influences, and allows it sometimes from very weariness of invention, to sink into triviality and commonplace. But Tschaikovsky, though the most unequal among great composers, reaches at his best an extraordinarily high level of beauty; the first movement of the fifth symphony and the march movement of the sixth are gifts the value of which is beyond dispute; and it is precisely in such numbers as these that he is most characteristic and most national."

g) "Sullivan, after a few unsuccessful essays in the larger forms, devoted the best of his melody and humour to the by-ways of light Opera, and his Golden Legend signally confirms the wisdom of his choice. He was not capable of great ideas or of a great style; his strength lay in suppleness, in dexterity of hand, in a natural gift of jest and epigram. His most characteristic work is as good-tempered and diverting as a play of Sheridan; it skims lightly over the surface of things, it is witty and alert and fanciful, and we are but ungrateful critics if we complain of its limitations".

h) "Parry's prevalent mood is one of serious earnest. In the earlier days of his career, in the days of Prometheus, of St. Cecilia, of the Lotus Eaters, he allowed free play to his sense of colour and romance; in his later writing he has grown reserved, reticent, almost ascetic, deliberately minimising the appeal to the senses, concentrating his whole force on the intimate expression of religious or philosophic truth. Now and again, in holiday trim, he will set a comedy of Aristophanes and banter, though a few brilliant pages, the sensationalism against which his whole art is a protest; his real message is to re-affirm, in phrase so simple that we may sometimes miss its purport, the awe and mystery which surround the confines of human life. Towards this ideal he has been gradually making his way, accepting first the conventional forms of the oratorio, which not even his genius could revive, and then replacing them by the freer method of ode and sonata which he has chosen for his medium in recent years. And throughout his work he employs an idiom of pure English as distinctly national as that of Purcell himself. He is the spokesman of all that is best in our age and country, its dignity, its manhood, its reverence; in his music the spirit of Milton and Wordsworth may find its counterpart."

i) "Stanford's work is quicker-witted, more skilful, more picturesque; it has less of the prophet, but it has more of the artist. It is filled with the very temper of the Irish folk-songs, their poetry, their humour, their extraordinary beauty of sound. A master of technique, he makes his efforts with unerring certainty; his orchestra is a delight to the ear, his songs are vocal, expressive, and often fascinating. But he does not penetrate to the centre, he does not drive to the roots; he stirs us to the emotion of an April day with its counterchange of sun and shower, all charming, all exquisite, and all transitory. There is nothing in his music so moving as the dirge from the Purcell Ode, or the first chorus of The Love that casteth out Fear. His place among great artists has been attained by other means, by a keen and alert invention, by graciousness of outline and colour, by a natural eloquence, which, if not profound, is always interesting and persuasive."

j) "Self-taught, self-centred, self-determined, Elgar may claim, more than any other English composer, that he has been his own ancestor. His position is in some ways comparable with that of Berlioz at the beginning of the last century; there is something of the same audacity, of the same wayward brilliance, of the same desire to push musical expression across the verge of articulate speech. * * * A want of largeness and serenity appears in the handling of the music; it is all broken up into little anxious motives, which are not blended together but laid like tesserae in a mosaic, each with its own colour and its own shape. No work of equal ability has ever displayed so little mellowness of tone [as The Apostles]. He is much more successful in his purely orchestral writings. * * * If we may hazard a conjecture, we observe that despite his decade of reputation he has not yet found himself. His manner is still somewhat tentative and transitional; it often moves with uncertain step, it often seems to be striving with a thought which is cannot attain."

Digitized by Google

k) "Of all important composers Strauss is the poorest in thematic invention; his melodies, even those in Don Juan, are not of the first order; the characteristic phrases which serve him for dramatic personae are hardly ever adequate to sustain their parts. * * * At every moment our senses are stunned or pampered or stimulated by some explosive device or some voluptuous display; if all else fails, he will turn his tragedy to melodrama and his comedy to harlequinade. * * * All this bears the clear impress of a decadent and sophisticated art. It is the manner, not of Rome and Athens, but of Byzantium and Alexandria. * * * A poem, said Shelley, is the very image of life expressed in its eternal truth. There is no vision of the eternal in this reckless indulgence which lives upon excess and will die of surfeit."

l) "The famous violin-sonata in which Max Reger has challenged his critics appears to us merely harsh and strident; there was no need for the rather sorry jest of deriving musical phrases from the words Schafe and Affe; it is all one torrent of blustering invective, without beauty, without nobility, without moderation."

m) "Claude Debussy's provenance is not easy to determine. There are occasional touches in his music which recall César Franck, but its general tone and character are different from the missals which that cloistered and saintly artist occupied his life in illuminating. * * * In the Introduction to Pelléas et Melisande the most familiar passage is one of consecutive fifths balanced by one of consecutive sevenths; the rest is a tangle of semitones falling together in shapes and patterns that own allegiance to no recognized harmonic system. It never modulates, for it is without tonality; it never rests on a cadence, for it is without punctuation; its key-signature is a mere concession to the printer, and in its phraseology the laws of syntax are ignored. Yet the effect of it, as of the whole opera, is indescribably charming." Etc., etc.

n) "Of the new generation it is here unfitting to speak; non res laudanda sed spes est. Yet we can find reason for confidence in its talent, its earnestness of purpose, and not less in the wide range and variety of its experiments. Some of these we believe to be on the wrong lines, those in particular which are touched with conscious and exotic artifice, but they are all indications of activity, and in the clash of their conflicting counsels the truth will be established. The chief danger, no doubt, is that we come late into the field, that we are beginning where our neighbours have already achieved, and that some of us are still tempted to regard them not only as teachers but as models for our imitation. To do this is to ignore the qualities no less than the limitations of our national character. We have our own language to speak, we have our own message to deliver, we have our own ideals to maintain; our leaders have arisen to point the road, and it is to them that the younger men will most profitably look for direction and guidance. Every great musician has learned something from foreign schools; not one has ever been absorbed by them. The technical equipment of art is of the common interchange of human society; the truth which it depicts is of the native inheritance of the artist."

When Mendelssohn came over to London on 21 April 1829, he brought with him *score* (copyist's) and parts of his "*Midsummer Night's Dream overture*". This performed by M. on 24 June 1829 (first time in England) at flute-player L. F. P. Drouet's concert. Grove has the following 3 sentences in his "Mendelssohn" article, p. 263 of Dictionary (1st edition): — "After the concert the score of the overture was left in the hackney coach by Mr. Attwood, and"[1] alost. On Mendelssohn's hearing of it, he said, Never mind, I will make another. He did, and on comparing it with the parts no variations were found". Observe that these sentences are introduced so as to read like fact, and that G., though throwing in small foot-note as loop-hole, evidently thought the feat possible and wished the reader to believe it. Furthermore on p. 328, under article "Midsummer Night's Dream Music" by same author, it is stated as unqualified fact, that "the score was left in a hackney coach and irrecoverably lost." No one but a fanatical hero-worshipper, ignorant of the processes of composition, could give implied support to such silly statements as to the re-writing of a full-score from memory so as to tally with previously existing parts. Allowing Mendelssohn all the musical gifts in the world, he was not a miracle-worker, so as to defy the laws of chance and coincidence in mental operation. As more than once indicated in these columns. G.'s flamboyant flunkeydoms are the one blot on an otherwise intelligent literary appreciation of music. — The overture was repeated by

1) "On the authority of Mr. W. H. Husk".

Digitized by Google

M. 19 days later on 13 July 1829 at a London Benefit Concert. If the first score was lost, either a second score had been in the interim rapidly compiled from parts by some London copyist, or another copy had been procured from Berlin, or M. conducted without score. All these mere suppositions are strained. — Just lately was found in library of Royal Academy of Music, and used by Mackenzie conducting at Queen's Hall, a German copyists score of the overture, full of Mendelssohn's rehearsal marks, and as shown by inscription on title-page, presented to Sir George Smart on 23 Nov. 1829, six days before M. left England, — evidently for the Philharmonic, who were going to perform and would make their own parts. It is clear that there was only one copy of score in use all through these 1829 London transactions, and that it was the present one. Thos. Attwood was at that time teacher in the R. A. M. The "foc'sle yarn" of the lost and re-written score must be expunged from future chronicle. C. M.

München. Privatdozent Dr. Freiherr v. d. Pfordten, wurde zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität München ernannt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich., Von der Zukunft des Konzertwesens, Flugschrift d. Dürerbundes. 8°, 8 S. München, G. D. W. Callwey, 1906. ℳ —,10.

Decsey, Ernst, Hugo Wolf. Vierter Band: Höhe und Ende 1896—1903. Gr. 8°, VI u. 116 S. Berlin, Schuster u. Löffler, 1906.

Mit diesem Band hat Decsey's Wolf-Biographie, die allenthalben auf die wärmsten Sympathien stieß, ihren Abschluß gefunden. Den breitesten Raum nimmt die Besprechung des Corregidor ein, die in ihrer Sachlichkeit unbedingt zum Besten gehört, was über das Werk geschrieben worden ist. Gerade die kritische Stellung Decsey's, der mit beinahe unerbittlicher Schärfe auch die in Wolf's Natur begründeten »Fehler« herausarbeitet, erhebt die Besprechung zu einer wirklichen dramaturgischen Analyse. Wie wenig Theatermann Wolf war, wie wenig Sinn er für die Szene besaß, beweist die Erzählung einiger schlagenden Anekdoten. Beachtenswert ist der Hinweis auf die Verwendung früherer Musikformen, so der der Passacaglia für die Mühlenmusik in der ersten Szene. Über dem Zwiespalt, bei einem verhältnismäßig leichten Texte (Wolf selbst ließ das Wort »komisch« weg, obgleich die Oper ursprünglich als komische Oper gedacht war) schweres polyphones Orchester verwendet zu haben, war sich Wolf klar, wenn er sagt: »Bizet hat es viel leichter gehabt als ich, denn in der Carmen arbeitet er ohne Polyphonie; mir steht sie im Wege, und wenn ich sie im Orchester auch noch so zart behandle, es ist doch recht schwer!« Wolf konnte sich aber nicht versagen, bei Ausarbeitung der Partitur immer neue Kontrapunkte zu erfinden. Sehr interessant ist Wolf's Stellung zu dem Text und seiner Verfasserin Rosa Mayreder. Der Umschlag in seinem Urteil ist bekannt, daß er sich sogar zu Äußerungen, wie: Sie haben mir mehr gegeben, als jemals einer, mehr als meine Mutter, die mir das Leben gab« hingerissen fühlte, zeigt die Exzentrizität seiner Natur in allzu drastischer Weise. Für den Künstler Wolf kommen noch die Kapitel »Die italienischen Lieder« und »Die letzten Werke« (Michelangelo-Lieder und Oper Manuel Venegas) in Betracht, die anderen Kapitel befassen sich mit dem Schicksal des Künstlers. Knapp, klar und herzlich wird erzählt, was Wolf litt und wie er starb. Der Anhang bringt die Rede Dr. Michael Haberlandt's am Grabe Hugo Wolf's, Überblicke über Wolf's Werke, die Wolf-Literatur und ferner das Inventar des Vermögens des Hugo Wolf-Vereins in Wien. A. H.

Diettrich-Kalkhoff, Franz, Geschichte der Notenschrift. In 7 Lieferungen. 1. Lfg. Gr. 8°, S. 1—32 m. 2 Tfln. Jauer, O. Hellmann, 1906. ℳ —,50.

Eylau, Wilh. u. Carrie, Der musikalische Lehrberuf. Kl. 8°, 154 S. m. 2 Bildnissen. Leipzig, R. Voigtländer, 1906. ℳ 2,—.

Digitized by Google

Frank, Karl, Musikalische Skizzen, 8°, 61 S. In Kommission von Lau, Danzig, 1906.

Franz, Robert und **Arnold**, Frhr. v. Senfft-Pilsach. Ein Briefwechsel (1861—1889). Hrgb. u. eingel. von W. Golther, Berlin, A. Duncker, ℳ 3,—.

Händelfest, Berlin 1906. Programmbuch. Erläuterungen zu den Aufführungen verfasst von A. Heuss. 8°, XI u. 222 S. Berlin, Selbstverlag der Konzertdirection H. Wolff, 1906. ℳ 2,—.

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. Aus »Natur u. Geisteswelt«. 8°, 122 S. Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1906.

Hefs, Heinz, Die Opern Alessandro Stradella's. Zur Geschichte des musikal. Dramas im Seicento. Publikationen d. Internat. Musikgesell. Beihefte, II. Folge. Gr. 8°, VII u. 93 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 2,50.

Koch, M., Der Gesangbuchentwurf f. d. evangel. Kirche Württembergs in musikalischer Beleuchtung. Gr. 8°, 30 S. Stuttgart, J. B. Metzler, 1906. ℳ —,85.

Koch, Max, Richard Wagner, 1 Teil. Berlin, E. Hofmann & Co. ℳ 4,80.

Kretzschmar, Herm., Musikal. Zeitfragen. 10 Vorträge. Volksausgabe. 8°, 96 S. Leipzig, C. F. Peters, ℳ 1,—.

Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde i. Berlin. Herausgeg. v. Rud. Genée. 22. Heft, 2. Bd. 8°, S. 413—472 m. 1 Bildnis. Berlin, E. S. Mittler u. Sohn, 1906. ℳ 1,50.

Enthält auf S. 415—465 einen Aufsatz »Leopold Mozart nach seinen Briefen und und anderen handschriftlichen Quellen« von R. Genée.

Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. I. Band: Harmonielehre. Gr. 8°, VIII u. 460 S. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nchfl., 1906. ℳ 10,—.

Neuhaus, Gustav, Das natürl. Notensystem. Gr. 8°, 23 S. Bochum i. W., H. Neuhaus, 1906.

Notiz- u. Taschenbuch für Musikdirigenten f. d. Jahr 1907. 24. Jahrgang. Kl. 8°, 191 S. Berlin, A. Parrhysius, 1907. ℳ 1,50.

Pirro, A. J. S. Bach. — 250 pages in-12 (collection des Maîtres de la Musique), Alcan, Paris 1906: Frc. 3.50.

Les fervents du vieux Cantor de Leipzig n'ont pas oublié un livre de Monsieur Pirro, paru il y a quelques dix ans sur le même sujet et qui traitait particulièrement de *l'orgue* de Sébastien Bach.

Depuis lors, notre collègue s'est fait une spécialité de ces études et a pris rang parmi les érudits les plus compétents. L'œuvre de Bach lui est familière; il n'ignore rien de cette littérature éclose en Allemagne depuis Spitta. Lui-même est allé plusieurs fois sur place recueillir les indications qui avaient pu échapper au biographe.

Ce livre qui nous présente sous des formes condensées la vie et les œuvres de Bach est donc précieux par sa documentation et par la sûreté de ses informations.

Il manquait en France un ouvrage où l'on pût apprendre ce qu'était Sébastien Bach, comment il vécut, au milieu de quelle atmosphère grandirent ses œuvres multiples et complexes. Faut-il le dire, malgré la grande édition réalisée par Breitkopf, malgré les auditions de plus en plus fréquentes, Bach commence à peine à devenir accessible à notre public, il ne se vulgarise toujours pas. Aussi, Monsieur Pirro a-t-il pensée que le moment n'était pas venu de consacrer au maître d'Eisenach, un livre transcendant, de se laisser aller aux considérations profondes, aux aperçus ingénieux et à l'étude des problèmes toujours délicats dont l'occasion pouvait s'offrir devant lui. Il s'en est tenu à une érudition simple, solide, utile et accessible à tous. Souhaitons la bienvenu à cet ouvrage de première initiation en attendant la thèse que l'auteur nous promet depuis longtemps sur ce même sujet. J. Ecorcheville.

Provo, Herm., Die Musik als Sprache. Musikalische Betrachtungen. Kl. 8°. 99 S. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst u. Musik, 1906. ℳ 1,50.

Richter, Max, Moderne Orgelspielanlagen in Wort u. Bild. Leipzig, P. de Wit. ℳ 7,60.

Digitized by Google

Riemann, H., Katechismus der Musikgeschichte. 3. verb. Aufl. 1. Teil: Geschichte d. Musikinstrumente u. Geschichte d. Tonsysteme u. d. Notenschrift. Max Hesse's illustr. Katechismen Nr. 2. 8°, VIII u. 161 S. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

— —, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Tl.: Geschichte der Tonformen. 3. verb. Aufl. Max Hesse's illustrierte Katechismen Nr. 3. 8°, IV u. 230 S. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

— —, Katechismus der Fugenkomposition (Analyse von J. S. Bach's »Wohltemperiertem Klavier« und »Kunst der Fuge«). 2. Aufl. I. Tl. Max Hesse's illustrierte Katechismen Nr. 18. 8°, VIII u. 178 S. Leipzig, Max Hesse, 1906. ℳ 1,50.

Rietsch, Heinrich, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. 8°, XI u. 192 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 4.

Saran, Franz, Deutsche Verslehre. In »Handbuch d. deutsch. Unterrichts a. höheren Schulen«, herausgeg. v. Dr. A. Mathias. 3. Bd., 3. Tl. Lex. XIII u. 355 S. München, C. H. Beck, 1907. ℳ 7,—.

Schneider, A., Die Lehre d. Akustik u. Harmonie, übertr. a. d. prakt. Gebiet. Ein Hand- u. Studienbuch f. Kunstfreunde, Musiker, Saiten- u. Instrumentenfabrikanten. 3. verm. u. verb. Aufl. (I. Tl.) — Akustik d Raumes (Länge, Breite, Höhe). Geometrisch-akust. Abhandlg. f. d. Geigenbau, f. Streich-Instrumente i. Allgem. u. f. d. Bau v. Guitarren u. versch. Systemen. 3. Aufl. (2. Tl.) 8°, 238 S. m. Fig., 6 Taf. u. Bildnis. Dresden. (Leipzig, F. Hofmeister.) 1906. ℳ 6,—.

Schroeder, C., Katechismus d. Dirigierens u. Taktierens (Der Kapellmeister u. s. Wirkungskreis). 3. Aufl. Max Hesse's illustrier. Katechismen. 8°, VI u. 104 S. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

Stoeving, Paul, Von der Violine. 8°, 371 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1906. ℳ 4,80.

Storck, Karl, Das Opernbuch. Ein Führer d. d. Spielplan d. deutsch. Opernbühnen. 5. u. 6. Aufl. 11. b. 15. Tausend. Kl. 8°, 374 S. Stuttgart, Muth, 1907. ℳ 3,—.

Wagenmann, Ein automatisch. Stimmbildner und die Öffentlichkeit. 8°, III u. 128 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst u. Musik, 1906. ℳ 1,50.

Wagner, Richard, Familienbriefe, 1832—1874. 1. bis 5. Tausend. 8°, VIII u. 304 S. Berlin, A. Duncker, 1907. ℳ 5,—.

Wallaschek, Richard, Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Ästhetik. 8°, X u. 323 S. Leipzig, J. A. Barth, 1905. ℳ 8,—.

Das vorliegende Buch hat die unangenehme Eigenschaft zu schielen. Laut Titel u. Vorwort will es Beiträge zur Grundlegung der Ästhetik liefern. Aber die ästhetischen Erörterungen sind in dem ganzen Werke weithin zerstreut, ohne daß der übrige Inhalt überall mit Notwendigkeit auf sie hinleitet. Auch sind sie fast durchweg auf die Musik zugespitzt, was sich wieder nicht aus dem Gesamtinhalt des Buches, sondern aus der persönlichen Neigung des Verfassers erklärt. Der Leser wird daher das Gefühl des Schwankens, des Hin- und Hergeworfenwerdens keinen Augenblick los. Damit ist schon gesagt, daß die einzelnen Abschnitte ohne rechten inneren Zusammenhang nebeneinander stehen. Wir werden daher am besten tun, im Anschluß an das Register eine ganz kurze Inhaltsübersicht folgen zu lassen.

Der erste Teil, »Der geistige Ausdruck und seine Krankheiten«, behandelt, immer mit eingehendster Berücksichtigung der Störungen, Sprache, Gesang, Lesen, Schreiben, endlich Mimik, Geste und Aktion. Dann folgen noch Erklärungsversuche der Aphasie im weitesten Sinne, d. h. aller Störungen des Ausdrucksvermögens. Der zweite Teil ist überschrieben: »Das innere Geistesleben, Wesen und Verlauf der Vorstellungen«, und bespricht 1. die Beschaffenheit der Vorstellungen, namentlich die Typen, in welche sich die Menschen je

Digitized by Google

nach der vorwiegenden Art ihres Vorstellens einteilen lassen, 2. die Assoziationen der Vorstellungen und Empfindungen, wobei besonders von den sogenannten sekundären Empfindungen, wie z. B. dem Farbengehör, die Rede ist, 3. das Gedächtnis, 4. die natürlichen und die künstlichen Krankheiten der Vorstellungen, 5. den natürlichen und den künstlichen Schlaf, Hypnose.

Wir können hier natürlich nur die auf Musik bezüglichen Abschnitte in Betracht ziehen und auch aus ihnen nur das Wichtigste herausgreifen. Was das Wesen der Tonkunst betrifft, so geht Wallaschek von der richtigen Erkenntnis aus, daß alle Ausdeutungen eines Musikstückes in Worten, alle Phantasiebilder, die sich jemand beim Anhören eines Musikstückes macht, durchaus subjektiver Natur sind und daher keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit haben. Aber von hier aus kommt er zu dem Satze: »Die objektive Wissenschaft kann nichts anderes sagen, als daß Musik in uns Vorstellungen oder Gefühle veranlaßt; aber der Hörer muß es sein, der ihnen den Inhalt gibt, der sie aus der Fülle seines Bewußtseins weiter ausstattet« (S. 142). Noch prägnanter heißt es etwas später: »Die Musik und alle Kunst gefällt uns, wir nennen sie schön, wenn sie uns begeistert, uns emotionell erregt, wobei aber die spezielle Art der Erregung des Gefühls uns selbst überlassen wird« (S. 144).

Nach diesem Grundsatze, den Wallaschek schon in seiner »Ästhetik der Tonkunst« vertrat, stände also eine Beethovensche Sinfonie und ein Gassenhauer auf gleicher Stufe; denn von der Sinfonie fühlt sich der eine, von dem Gassenhauer der andere begeistert. Vermöchte die Musik nichts anderes zu erregen als Vorstellungen, z. B. ein Landschaftsbild, und als dasjenige, was Wallaschek fälschlich mit Gefühl bezeichnet, nämlich Affekte, wie Liebe, Hoffnung usw., so hätte er allerdings Recht. Aber das Tonstück zwingt der Seele durch Tempo und Rhythmik, durch Wechsel der Tonhöhen, durch Klangstärke und Klangfarbe, durch Konsonanz und Dissonanz, kurz, durch alle nur denkbaren Kombinationen im gleichzeitigen und sukzessiven Erklingen der Töne bestimmte Arten der Betätigung auf, und diese führen, indem sie sich auf andere Gebiete der Seele übertragen, zu allgemeinen Seelenzuständen, zu Stimmungen. Erst aus den Stimmungen können, aber stets nur als etwas Subjektives und Unwesentliches, Vorstellungen und Affekte entspringen. Gefühle sind selbstverständlich in den Stimmungen bereits enthalten, und wenn wir von Wohlgefallen sprechen sollen, müssen es in ihrer Gesamtheit naturgemäß Lustgefühle sein. Welche Arten der Betätigung und somit welche Stimmungen die musikalischen Elemente und ihre Kombinationen in uns hervorrufen, also nach welchen Gesetzen die Musik auf unsere Seele wirkt, das zu untersuchen ist die Aufgabe der objektiven Wissenschaft, der Musikästhetik. Die Existenz der Gesetzmäßigkeit schon vor Beginn der Untersuchung zu leugnen, wäre vorschnell und unmethodisch und würde allen bisherigen Erfahrungen über unser Seelenleben widersprechen.

Auch zieht Wallaschek nicht die Konsequenz aus seinem Grundsatze, sondern sucht einzelne Probleme der Musikästhetik mit dem Anspruch auf objektive Gültigkeit zu lösen. So betont er (S. 46) mit Recht, daß die Melodie mehr und etwas anderes sei als die Summe ihrer Töne, daß wir eine Tonfolge nur dann als Melodie betrachteten, wenn es uns gelinge, ihre Töne zu einer Einheit, zu einem Ganzen zusammenzufassen. Aber die Erklärung, wie dies geschehen soll, daß wir nämlich die namentlich durch den Rhythmus gegebenen Stützpunkte der Melodie gleichzeitig in Gedanken hätten und aus der so gebildeten Harmonie die Melodie verständen, ist mir völlig unbegreiflich. Wie sollen wir beispielsweise die erste Phrase unserer Volkshymne zu einer melodischen Einheit zusammenfassen? Ob wir nun die Töne der beiden schweren Taktteile oder den Anfangs- und Schlußton der Phrase als Stützpunkt betrachten, immer würde durch deren gedankliche Zusammenfassung, wenn sie überhaupt möglich wäre, eine scharfe Dissonanz entstehen, von der nicht einzusehen ist, was sie mit jener Harmonie der Melodie, der »latenten Harmonie« zu tun haben soll. Will man die Melodie als Einheit begreifen, so muß man die Wirkungen zu erkennen suchen, welche die Tonverhältnisse trotz des sukzessiven Erklingens der Töne auf uns ausüben. Aber das gleichzeitige Vorstellen von Tönen, die wir nacheinander gehört haben, an das übrigens auch Stumpf denkt (»Konsonanz und Dissonanz«), könnte nur jeden Zusammenhang zerstören.

Dagegen scheint mir Wallaschek über ein ganz anders geartetes Problem, nämlich über das Verhältnis von Musik und Text, sehr richtige Ansichten zu äußern, indem er sagt (S. 28 ff.), sowohl im Lied als auch in der Oper werde ein Kompromiß geschlossen, und zwar sei, abgesehen vom Rezitativ, die Musik stets das übergeordnete Element, auch in den Werken Wagner's, obgleich es sich doch nach dessen Theorie gerade umgekehrt verhalten müßte. Nur glaube ich, daß sich die herrschende Rolle der Musik aus deren

Digitized by Google

eigenster Natur heraus tiefer begründen läßt, als es Wallaschek getan hat, und daß die von ihm angeführten Fälle, in welchen Kranke noch Lieder sangen, als sie den Text schon längst nicht mehr verstanden, in welchen dieser also zum bloßen Träger der Melodie geworden war, nicht die Bedeutung besitzen, die er ihnen beimißt.

Dem Grenzgebiete der Asthetik und der Kunstgeschichte gehört die Frage nach dem Ursprung der Künste an. Wallaschek, der sich ja hauptsächlich durch sein Buch »Die Anfänge der Tonkunst« bekannt gemacht hat, kommt auch in seinem neuesten Werke im gleichen Sinne wie dort, aber ganz kurz auf den Ursprung der Musik zu sprechen. Seinen Vorgängern gegenüber macht er insofern einen Fortschritt, als er die Menschen nicht mehr prinzipiell durch Nachahmung, etwa der Tierstimmen, und überhaupt nicht durch ein einheitliches Prinzip, sondern durch zufällige Entdeckungen zur Erzeugung des musikalischen Tones gelangen läßt. Freilich ist damit das Wohlgefallen an demselben und an der Melodie noch nicht erklärt. Den Rhythmus als das ursprünglichste musikalische Element zu bezeichnen, hat eine gewisse Berechtigung. Aber die Behauptung, er sei aus dem Bedürfnis nach gleichmäßiger Bewegung hervorgegangen, das sich bei gemeinsamen Jagden und Kämpfen geltend gemacht habe, ist historisch falsch und psychologisch wertlos, ersteres, weil wir aus Bücher's »Arbeit und Rhythmus« wissen, daß der Rhythmus auch in der Einzelarbeit des sog. primitiven Menschen, wo es nur immer möglich ist, hervortritt, letzteres, weil doch im besten Falle nur die erste Gelegenheit angegeben wäre, bei der er in die Erscheinung trat, während sein Zustandekommen und die Freude an ihm aus einer Beschaffenheit unserer Seele erklärt werden muß und kann.

Endlich erwähne ich noch von den die Musik betreffenden Abschnitten »Die Prinzipien des Musikunterrichts« (S. 92ff.). Wieder von dem Satze ausgehend, daß in unserem Seelenleben das Ganze mehr bedeutet als die Summe seiner Teile, verlangt Wallaschek mit vollem Recht, der Schüler müsse das Musikstück verstehen, bevor er es zu üben beginne. Wenn er aber das Studium einzelner Stellen vorzugsweise für die Aufgabe desjenigen hält, der sich zum Virtuosen ausbilden will, und wenn er den Rat gibt, schwierige Takte stets im Zusammenhang mit mindestens einem vorangehenden und einem nachfolgenden Takte zu üben, so unterschätzt er meiner Meinung nach den Wert der Synthese, des bewußten Aufbauens eines Ganzen aus kleinen Teilen, und den Wert der Konzentration der gesamten Kraft und Aufmerksamkeit auf einen möglichst kleinen Teil, falls dieser schwierig zu bewältigen ist. Auch in der Kriegserklärung gegen alle Etüden liegt zweifellos eine Übertreibung. Soll, um nur ein Beispiel anzuführen, der Geigenschüler wirklich warten, bis ihm in einem wertvollen Tonstücke eine Stakkatostelle begegnet, um an dieser sein Stakkatospiel zu lernen und sich dabei wahrscheinlich das Stück zu verleiden? Soll er nicht lieber vorher, wenn seine Bogentechnik eine gewisse Stufe erreicht hat, die dritte Kreutzer-Etüde gründlich vornehmen, die übrigens, wie sehr viele Etüden, keineswegs musikalisch wertlos ist?

Ich kann diese Besprechung nicht schließen, ohne hervorzuheben, daß der Verfasser mit geradezu staunenswerter Belesenheit eine Menge interessanten Tatsachenmaterials zusammengebracht und dem Laien, dem die psychologischen, physiologischen und medizinischen Schriften verschlossen sind, bequem zugänglich gemacht hat. Doch muß ich hinzufügen, daß mir manches völlig überflüssig erscheint, so namentlich die gehirnphysiologischen Auseinandersetzungen, weil sie zu keinem Resultat führen, und daß in dem ganzen Buche richtige und falsche Anschauungen über unser Seelenleben in buntem Wechsel nebeneinander auftauchen, eine Behauptung, die ich hier natürlich nicht in ihrem vollen Umfange beweisen kann, für deren Richtigkeit aber in dem oben Gesagten doch einige Anhaltspunkte gegeben sind. R. Hohenemser.

Wasielewski, Wilhelm Joseph von, Robert Schumann. Eine Biographie. Herausgeg. v. Dr. Waldem. v. Wasielewski. Vierte, umgearb. u. verm. Aufl. Gr. 8°, XIX u. 532 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. *M* 8,—.

Wasielewski's Biographie Schumann's wird wohl immer ihren Wert behalten, mag man über ihren künstlerischen Wert auch verschiedener Meinung sein. Daß eine stärker poetische Natur als Wasielewski war, gerade in den Besprechungen der Werke Bedeutenderes leisten könnte, ist wohl unzweifelhaft, da ähnlich organisierte Naturen am ehesten hinter die Endursachen, die Triebfedern von Kunstwerken kommen werden. Es genügt indessen, auf das Neue dieser Auflage aufmerksam zu machen. Sehr vieles rührt noch von dem Verfasser selbst her, der an eine Neuausgabe dachte. So sind eine große Anzahl Kompositionen ausführlicher besprochen, über viele Lebensumstände ist ausführlicher berichtet. So zeigt sich z. B., daß Schumann sich sehr

Digitized by Google

eifrig um den Doktortitel bemühte, zuerst bei der Leipziger Universität Anstrengungen machte und erst dann nach Jena sich wandte. Viel ausführlicher sind die Mitteilungen über Schumann's Verhältnis zu seiner Verlobten Ernestine von Fricken dargestellt. Wasielewski macht jetzt die Mitteilung, Schumann selbst habe ihm (1853) mitgeteilt, daß ihn die illegitime Abkunft Ernestinen's zum Rücktritt bewogen habe. Davon steht in der 3. Auflage noch nichts, wofür man keinen eigentlichen Grund anzugeben weiß, da Ernestine schon lange gestorben war. Nach der 3. Auflage ist ferner die Lösung nach »beiderseitigem freundschaftlichen Übereinkommen« erfolgt. Jetzt erfährt man, daß Ernestine unter der Lösung des heftigsten litt. Man darf vielleicht aussprechen, daß in Schumann etwas spießbürgerliche Gründe mitwirkten, wenn außer dem ebengenannten noch der Umstand (Brief an Clara vom Februar 1838) von Ernestinen's Armut die Lösung herbeiführte. So ist vieles Neue schon durch J. von Wasielewski in die 4. Auflage gekommen, was zu wissen wesentlich ist. W. von Wasielewski's Arbeit an der Neuauflage befaßte sich vor allem mit der Berücksichtigung der reichen, seit 1896 Schumannbriefliteratur usw., so daß man jetzt ein Werk vor sich hat, das biographisch auf lange Zeit genügen dürfte. Die Einteilung des Buches in Kapitel rührt noch von J. von Wasielewski her, was immerhin eine größere Übersicht verschafft. Denn ein Namenregister ist leider auch dieser Auflage nicht beigegeben. Obgleich die neue Auflage den Briefanhang von über 100 Seiten wegläßt, ist sie dennoch um etwa 100 Seiten stärker geworden. A. H.

Wildberger, Aug., Harmonielehre z. Gebrauche i. Lehrerbildungsanstalt. Gr. 8°, VIII u. 157 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1906. ℳ 2,—.

Wolff, Ernst, Robert Schumann. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. ℳ 1,50.

Besprechung von Musikalien.

Collegium musicum. Triosonaten von Locatelli Gdur (op. 3 Nr. 1), Porpora, Ddur, Graun, Gdur und Cmoll, Sammartini, Esdur, Pergolesi, Gdur und Bdur, Krebs, Ddur, Gluck, Fdur und Esdur. Bearbeitet u. herausgeg. von Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ 3.—

Von allen diesen Trios stelle ich am höchsten das in Bdur von Pergolesi und das in Gdur von Locatelli. Diese Werke können einem tatsächlich in einiges Erstaunen setzen und zwar, um es gleich zu sagen, durch die große Mannigfaltigkeit des Ausdruckes in einem und demselben Satz. Bei Pergolesi fällt dies noch mehr auf, weil seine Formen sehr knapp sind. Da steht im ersten, mit *Presto* überschriebenen Satz mit einem kräftigen Thema, das aber doch bereits allerlei sinnige Elemente in sich enthält, plötzlich ein ganz kurzes, nur zwei Takten langes, durchaus kantables Thema da (8., 9. Takt), von dem man eigentlich eine Fortsetzung erwartet; statt dessen folgt ein Einschiebsel von derart romantischen Charakter, daß man unwillkürlich an die Ringstellen in Webers Euryanthe erinnert wird. Zur Kontrolle führe ich die Stelle gleich an:

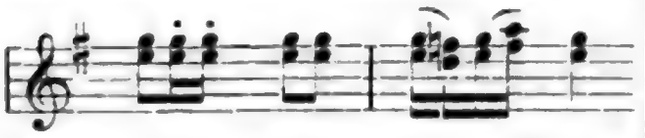


Und dies alles in einem Allegrosatz und in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts geschrieben. Der zweite Teil bringt wieder ganz neue, im ersten Teil nicht vertretene Elemente. Vom 4. Takt an nimmt das Ganze einen sehr energischen, aber schmerzlichen Charakter an, der bis zur Reprise derart festgehalten wird, daß man einen scharfen Mollsatz vor sich zu haben glaubt. Der zweite Satz ist ein prächtiges Adagio mit vielen, für Pergolesi so charakteristischen Vorhalten. Nicht weniger interessant ist Locatelli's Gdur-Trio. Auch hier starker, fortwährender Wechsel im Ausdruck des ersten Allegros, den man wohl im 18. Jahrhundert als Bizarrerie ausgelegt hat. Das spielerische Motiv, das plötzlich dasteht:





dürfte übrigens auf Gluck (Ouvertüre zur aulidischen Iphigenie) eingewirkt haben. Einige Takte später werden schmerzliche Akzente angeschlagen, die ins Elegische ausweichen, dann folgt eine ausgesprochene neckische Partie, der sofort wieder ein Melancholismus zur Seite steht usw.; man kann sich einen größeren Wechsel in den Affekten kaum denken. Das Originellste bietet wohl die Stelle auf S. 6, als plötzlich nach den schwärmerischen Triolen ausgesprochene Marschrhythmen mit:



ansetzen, die aber ebenso plötzlich von einem elegischen emoll abgebrochen werden. In dieser Tonart wird auch kadenziert und mit einem Gewaltschritt wird die Reprise in Gdur herbeigeführt. Der zweite Satz steht höchst verwunderlicher Weise in cmoll und ist ein Largo mit eigenartigen Bildungen. Nicht so interessant ist das folgende, sehr ausgeführte Allegro, das im Charakter mit den üblichen Allegrosätzen dieser Zeit übereinstimmt. Ein geradezu tolles Stück ist aber das abschließende Menuett. Riemann faßt es als *Vivace* auf und das ist sicher auch der Charakter dieses Stückes, eines Scherzo durch und durch. Schon der Aufbau des ersten Teils; 14 Takte und zwar 3 + 3 + 4 + 2 + 2 Takte, dazu einmal auf dem Auftakt die Betonung, während auf den Niederschlag pausiert wird. Der Charakter wechselt alle paar Takte, toller gehts, was den Wechsel im Ausdruck betrifft, kaum in einem Beethoven'schen Scherzo zu. Dann die elementaren Modulationswechsel Gdur, Adur, Hdur im zweiten Abschnitt. Ähnliche Überraschungen bietet der zweite, in gmoll stehende Teil. Tatsächlich, über dieses Stück kann man noch heute den Kopf schütteln. Die Nutzanwendung derartiger Stücke mag jeder selbst machen. — Schöne Musik bieten auch die andern Trios, so besonders das emoll Andantino aus Pergolesi's Gdur Trio, ein Largo, das sich selbst neben solchen von Händel hören lassen kann, ferner das prächtige Trio von Porpora mit einer originellen Gavotte als Schlußsatz. Recht schwach nimmt sich gegen diese Werke Graun's Gdur Trio aus, das neben virtuos spielerischen Aufgaben auch eine tüchtige Dosis Trivialität, besonders im letzten Satz (S. 21 findet sich die reinste Jodlermusik) in sich birgt. Bedeutender ist das Trio in cmoll, ohne daß man es besonders hoch einschätzen dürfen wird. Sammartini macht es sich in seinem Esdur Trio ziemlich leicht; er beschäftigt sich gern auf einem Akkord, hat aber ganz elementare Einfälle. Aus dem cmoll Largo hätte etwas ganz anderes werden müssen, wenn der Satz halbwegs so fortgeführt wäre, wie er begann. Auch die Gluck'schen Werke lassen sich mit denen der genannten Italiener an Bedeutung nicht eigentlich vergleichen, auch nicht an der Mannigfaltigkeit des Ausdruckes. Sehr sinnig ist der erste Satz des Fdur Trios, in dem Glucks deutsche Natur am stärksten zum Ausdruck kommt. Das prächtige Trio von Krebs ist eine Suite mit großer einleitender Ouvertüre und frischen Tänzen, ähnlich wie man sie in Bachs Ddur Orchestersuiten, deren Muster auch da und dort zu erkennen sind, findet. Die vorliegenden Trios bieten eine ganze Menge Anregungen und eine Fülle ausgesuchter Musik, so daß der Historiker von ihnen ebenso sehr interessiert wie sich der lediglich Musizierende an ihnen erfreuen wird.

A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Anonym. Hebung der Kirchenmusik im Mansfeld'schen, BfHK 11, 2. — Familienbriefe v. R. Wagner, Deutsche Monatsschrift f. d. gesamte Leben d. Gegenwart, Berlin, 6, 2. — J. Meier. Kunstlied u. Volkslied in Deutschland, Bespr., Beil. z. Allg. Ztg. Nr. 235. — Vollert, R. Wagner's Stellung zur christl. Religion. Besp., Die Mädchenschule 19, 10/11. — The royal society of musicians, MMR 36, 431. — Etwas von Edgar Tinel, GBo 23, 11. — Eine Messe zu Rom am Anfange d. 3. Jahrhunderts, GBo 23, 11 ff. — Hector Berlioz als Harmonium-

Digitized by Google

komponist, H 5, 10. — Wagner's besök hos Rossini, SMT 26, 16. — Florizel v. Reuter, SMT 26, 16. — La musique d'après les Allemands, RM 6, 21. — Un récente édition des sonates de Beethoven (Ad. F. Wouters), RM 6, 21. — Gedenkteeken voor Rich. Hol, WvM 13, 43. — Le propriété artistique et litéraire, Gm 52, 42. — Le Gymnastique rhythmique (Jaques-Dalcroze), Gm 52, 43. — Ein Denkmal für den Geigenmacher Gasparo da Salò, ZfI 27, 3. — Voice queries and answers, Mus 11, 11. — Zur Schulgesangsreform: Petition und Begleitschrift, KL 29, 21 ff. — A Yorkshire, choir in Germany, MT 62, 765. — Costa's debut at Birmingham and after, MT 62, 765.

Antcliffe, H. The affinity of music and literature, MMR 36, 431.

Askani, A. Ein Musikhandschrift aus dem X. Jahrhundert, GBl 31, 11.

Bauer, E. F. Becoming a teacher, Mus 11, 11.

Bewerunge, H. Second part of the Vatican Edition of Plain Chant, The Irish Ecclesiastical Record, November 1906.

Bohn. Das Commune Sanctorum d. vatikanischen Choralausgabe, GBl 31, 11.

Boutarel, A. »Ariane« Introduction à l'opéra de Massenet, M 72, 41 ff.

Bouyer, R. Armand Parent et ses concerts, Gm 52, 44.

Brayton, L. London Audiences are sympathetic (aus d. »Exchange«), Mus 11, 11.

Brown, J. P. Bernh. Stavenhagen, Mus 11, 11.

Bruns, P. Der Tonsinn in seiner diagnostischen Betrachtung, S 64, 62/63.

Burkhardt, M. V. d'Indy: César Franck (Bespr.), AMZ 33, 45.

Burlingame-Hill, E. A course in listening, Mus 11, 11.

— Une opinion américaine sur Maurice Ravel, LM 2, 21/22.

Caunt, W. H. Recent Operatic experiences Germany, MSt 26, 671.

Chavarri, C. L. Les escoles populars de música (acabament), RMC 3, 34.

Chilton, C. B. Of the value of mechanical music, Mus 11, 11.

Combarieu, J. L'organisation des études d'histoire musicale, en France, dans la IIe moitié du XIXe siècle. — L'histoire musicale au Conservatoire, RM 6, 21.

Cumberland, G. The annals of Covent Garden, MSt 26, 669 ff.

Curzon, H. de. »Ariane« de Jules Massenet, à l'Opéra de Paris, Gm 52, 44.

Dittberner. Volkskirchenkonzerte, SH 46, 45.

Dorn, O. Messa da Requiem v. G. Sgambati, MWB (NZfM 37/73), 46 ff.

Dotted-Crotched. St. Mary Redcliffe Church, Bristol, MT 62, 765.

Dubitzky, F. Don Quixote und Till Eulenspiegel in der Musik, NMP 15, 20. — Komponistenscherze, Gartenlaube, Leipzig, 1906, 39.

Duncan, E. Some Birmingham Festival novelties, Mus 11, 11.

Edwards, R. G. A brief sketch of the development of illustrative music in Germany, MSt 26, 668.

Elson, L. C. Wallace Goodrich, Mus 11, 11.

Erban, F. Warum soll der Gesangs- bzw. der musiktheoretische u. musikgeschichtliche Unterricht an den österreichischen Mittelschulen obligatorisch eingeführt werden?, NMP 15, 20.

Evans, E. On the organ recital as an institution, MSt 26, 670.

Flatau. Musik-Instrumente in der Nürnberger Jubiläums-Ausstellung, MRu 2, 15. Okt.

Gates, W. F. Mac Dowell's life as an incentive to artistic cooperation, Mus 11, 11.

— Musical justice to the boy, Mus 11, 11.

— The musical debt of the world to the old age, Mus 11, 11.

Gerold, Th. Julius Stockhausen, Mk 6, 3.

Gilman, L. Some Maeterlinck Music, Mus 11, 11.

Gloeckner, W. J. Stockhausen †, NMP 15, 19.

Goepp, Ph. H. A modern view of the rules of harmony, Mus 11, 11.

Graevenitz, v. Brahms u. d. Volkslied. Deutsche Rundschau, Berlin, 33, 2.

Griffiths, W. H. The cultivation and preservation of the voice, Mus 11, 11 ff.

Grunsky, K. Zur Reform der Musikpflege, BfHK 11, 2.

— Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, BfHK 11, 2.

— Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, NMZ 28, 2.

— Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, NMP 15, 19.

— Zum Gedächtnis A. Bruckner's, ebendort.

Günther. Über Deutung und Änderung in Paul Gerhardt's Liedern, MSfG 11, 11.

Gutzmann, H. Wie verhält sich die Tonhöhe der Sprache zum Stimmumfang, Gesangspädagog. Blätter, Berlin, 1. Nov.

H., W. Zu Stockhausen's Ableben, NMZ 28, 2.

Hr., H. Albert Methfessel, HKT 11, 3.

Hackett, R. Song analysis, Mus 11, 11.

Hatch Hawley, O. The power of music, Mus 11, 11.

Hausing, S. Saitendruck auf den Resonanzboden, ZfI 27, 3.

Herold, W. Eine Jubelfeier des a cappella-Gesanges, Si 31, 11.
Hervé, A. La chasse et la musique. — Le cor. RM 6, 19/20.
Heuß, A. Die Leipziger Opernsaison 1905/06. Leipziger Kalender 1907.
Höveler, P. Die Requiemsmesse, GBo 23, 10.
Johner, D. Neue Schule des gregorianischen Gesanges, CO 41, 10.
Istel, E. E. T. A. Hoffmann's »Undine«, Mk 6, 2.
Karpath, L. Der Kampf um die Asche Liszt's, NMP 15, 19.
Kidson, F. Old fiddlers books, MT 62, 765.
Komitas. Quatre mélodies arméniennes, LM 2, 21/22.
Krehbiel, H. E. Lafcadio Hearm and Congo Music, Mus 11, 11.
Kroeger, E. R. The trend of modern composition, Mus 11, 11.
Kruse, G. R. Vier unveröffentlichte Briefe Alb. Lortzing's, AMZ 33, 42.
— Der Textentwurf zu Lortzing's Oper »Roland's Knappen«, Mk 6, 3.
Leßmann, O. Das Berliner Händelfest am 25.—28. Okt., AMZ 33, 44.
Löwenthal, D. Violinschule von Jos. Joachim und A. Moser, III (Bespr.), KL 29, 21.
Louis, R. Zur 10. Wiederkehr von A. Bruckner's Todestag, NMZ 28, 2.
Lusstig, J. C. Das Halir-Quartett, Daheim, Leipzig 43, 5/6.
M., X. II. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, C 23, 10.
Mackenzie-Wood, G. Die Haltung beim Singen, Gesangspädagog. Blätter, Berlin, 1. Nov.
Maclean, Ch. International Musical Congress at Basle, MT 62, 765.
Mathews, W. S. B. Standpoint of these letters to teachers, Mus 11, 11.
Mauke, W. Deutsches Musikanten-Elend, NMP 15, 20.
Mennicke, C. Ein Plagiat (Schrader-Bremer's Musiklexikon) BfHK 11, 2.
Morold, M. Zum 10. Todestage Anton Bruckner's, Österreich. Rnudschau, Wien 8, 102/103.
Morsch, A. Eugen Gura, KL 29, 21.
Morton, F. H. Eye forus in piano playing, Mus 11, 11.
Müller, H. Von der neuen Choralausgabe (Commune Sanctorum der Editio Vaticana), MS 39, 11.
Müller-Hartmann, R. Theoretische Unterrichtswerke von Max Loewengard (Bespr.), AMZ 33, 43.
Neißer, A. Ariane (Massenet), AMZ 33, 45.
Niemann, W. Künstler und Kritik, S 64, 64.
P., F. Neue Lieder. Bespr. S 64, 67/68.
Parker, D. C. The influence of the east in music, MMR 36, 431.
Provo, H. Etwas über Klavierautomaten. SH 46, 42.
Q., H. Les airs de danse dans l'œuvre des clavecinistes, RM 6, 19/20.
Raabe, P. Zur Enthüllung des Lortzingdenkmals in Berlin, AMZ 33, 42.
Rappard, A. Bijdrage tot de studie der Kritiek. Cae 63, 11.
Riemann, H. Tänze d. 16. Jahrhunderts à double emploi, Mk 6, 3.
Robec, du. La musique à Rouen pendant la terreur, LM 2, 21/22.
Rüdder, M. de. Lula Mysz-Gmeiner, Gm 52, 43.
Rudin, D. Liturgische und kirchenmusikalische Eindrücke und Meditationen eines schwedischen Reisenden, Si 31, 11.
Sakolowski, P. Ignaz Brüll, MWB NZfM) 37 (73), 44.
Schattmann, Alfr Opernland, Schleswigholstein. Zeitschr. f. Kunst u. Literatur, Altona, 1906, 13/14.
Schmitz, E. J. J. Quantz' Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen als musikgeschichtl. Quelle, Allgemeine Ztg. München, 1906, 254.
Schornbaum, K. Zum gottesdienstlichen Leben Feuchtwangen's im 16. Jahrh., Si 31, 11.
Segnitz, E. Der erste Klavier-Abend, KL 29, 20.
Seliger, J. Künstlerisches Spiel auf Klavierspielapparaten, ZfI 27, 3.
Shepard, F. H. How to start people's chorus, Mus 11, 11.
Skinner, H. P. The nervous pupil, Mus 11, 11.
Spaan, P. Hoe krijgen wij een goede nationale toonkunst, WvM 13, 44.
Spanuth, A. Vincent d'Indy und der deutsche Geschmack, S 64, 69/70.
Spiro, Fr. Briefe R. Wagner's an Otto Wesendonk. Bespr., S. 64, 67/68.
Spitta, F. Eine liturgische Andacht am Totenfeste, MSfG 11, 11.
Storck, K. Von den Lebensbedingungen d. deutschen Kunst im vergangenen Jahrhundert, Der Türmer, Stuttgart, 9, 2.
— Sommermusik, KL 29, 20.
— Was heißt musikalische »Moderne?« Der Türmer, Stuttgart, 9, 2.
Storer, H. J. The Worcester Festival of 1906, Mus 11, 11.
— The evolution of the pedal organ (aus d. »Church Standard«). Mus 11, 11.
Tiersot, J. Music and the alliance française, Mus 11, 11.

Digitized by Google

Utitz. M. Pilo, Psychologie der Musik. Besp. Philos. Wchschr. 4, 3.
Vancsa, M. Die erste Opernpremiere. Die Wage, Wien, 9. 42/43.
— Erlanger's »Polnischer Jude« in Wien, NMP 15. 19.
Venzoni. H. Erinnerungen an H. v. Bülow, NMZ 28, 2.
Vianna da Motta, J. Bayreuther Eindrücke, KL 29, 20.
Weinmann, K. Der Domchor zu Regensburg, NMZ 28, 2.
Weissmann, A. W. Oude Klokken, Cae 63, 11 ff.
Welti, H. Eindrücke vom Händelfest, Die Nation, Berlin, 24, 4/5.
Wertheimer, J. Prof. Julius Stockhausen, BfHK 11, 2.
Zanten, C. v. Stimmbildung und Stimmpflege, Gesangspäd. Blätter, Berlin, 1. Nov.
Ziehn, B. Über geographisch-musikalische Ausdrücke, AMZ 33, 43.
— Über neuere und neueste Harmonielehren, AMZ 33, 44 f.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 87, November 1906. Es werden erscheinen: Fünfstimmige Messen von Palestrina in der Form des Dreiliniensystems, hrsg. von H. Bäuerle. An Denkmälern sind im Stich: G. P. Telemann's »Der Tag des Gerichts«, hrsg. von Max Schneider. Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden, hrsg. von E. Schmitz. Demnächst wird erscheinen: Der Klavierauszug von Judas Maccabäus in der Bearbeitung von F. Chrysander, ferner: der V. Bd. von Glasenapp's Biographie R. Wagner's. Auch von Lohengrin wird die Partitur in Taschenformat erscheinen.

List & Francke, Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Talstraße 2. Katalog Nr. 384. Musikliteratur, Musikalien. Sehr viele gesuchte Bücher, Musikalien und Zeitschriften.

L. Rosenthal's Antiquariat, München, Hildegardstr. 16. Katalog Nr. 124. Porträt-Katalog. Dichter, Musiker, Komponisten, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Virtuosen, Gönner und Förderer der Musik und des Theaters. Anhang: Manuskripte und Autographen. Theatralia. Unter den Autographen findet sich u. a. das Originalmanuskript des B-dur-Klavierkonzertes von Mozart (Köchel Nr. 238) im Preise von 12000 Mk.; von Wagner das Originalmanuskript einer vollständigen Partitur zu einem Orchesterstücke aus der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn.

Zahn & Jaensch, Antiquariat, Dresden, Waisenhausstr. 10. Katalog Nr. 191. Musik. (Hierin die Bibliotheken der † Ernst v. Stockhausen und Gustav E. Schwender [Richard Wagner-Literatur.]) I. Geschichte und Theorie der Musik. II. Richard Wagner. 3. Operntexte. IV. Musikalien, Opernpartituren, Klavierauszüge. 5. Porträts von Musikern, Komponisten, Sängern und Sängerinnen. 6. Darstellungen zur Geschichte der Musik.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Frankfurt a. M.

Am 6. November sprach Herr Professor Dr. Wilibald Nagel (Darmstadt) über »Die Meistersinger in der Geschichte, Literatur und Musik«. Der Vortragende begann damit, die Grenzen zu bestimmen, die die Einwirkung von Kirche, Rittertum und Bürgertum auf die Erziehung des Volkes im Mittelalter gewonnen, und leitete aus der Eigenart insbesondere der dritten Gruppe und dem Charakter ihrer besonderen kulturellen Aufgaben auch den Charakter ihrer künstlerischen Bestrebungen ab. Es schloß sich eine Skizze der Geschichte des Meistergesanges an, die erkennen ließ, wieviele falsche Angaben über die Meistersinger noch in unsern musikgeschichtlichen Handbüchern usw. zu finden sind. Die literarhistorischen Arbeiten, die freilich an manchen Orten zerstreut liegen, sind für die Darstellungen noch kaum benutzt worden;

Digitized by Google

das reiche Material, das z. B. in Augsburg, Memmingen und an andern Orten zusammengetragen ist, wird augenblicklich von Prof. Nagel durchforscht, der mit einer zusammenfassenden Darstellung des Gegenstandes beschäftigt ist. Der Vortrag berührte weiterhin den Zusammenhang zwischen Minne- und Meistergesang, die formelle Übereinstimmung beider betonend, und streifte dann kurz die Einwirkung des Meistergesanges auf die Kunst. Ausführlich legte der Redner die kulturgeschichtliche Bedeutung der Erscheinung des Meistergesanges dar und wendete sich dann dem zweiten Teile seiner Aufgabe zu, hier im wesentlichsten bei R. Wagners Bühnenwerk verweilend.

Albert Dessoff.

Leipzig.

Am 7. November fand unser erster Vortragsabend in dieser Saison statt, in dem Herr Dr. Martin Seydel »Über die Eigenschaften der menschlichen Stimme« sprach. Der Vortragende behandelte sein Thema nicht vom wissenschaftlichen Standpunkte aus, sondern von seiten der Kunde, wie er es nennt, als deren technische Norm er den Satz vom geringsten Kraftmaß und als ästhetische die Norm der ästhetischen Prägnanz hinstellte. »Schön wirkt das,« sagte er, »an dem wir eine gewisse Lebensfülle empfinden, bei der wir aber das Gefühl einer Grenze nicht haben«. Nachdem er sich noch über Aktivität und Passivität geäußert hatte, ging der Redner auf sein eigentliches Thema ein. Nicht über die Eigenschaften der menschlichen Stimme wolle er reden, sondern im allgemeinen über Eigenschaften der menschlichen Stimme, und zwar stellte er hier sieben Gruppen auf. 1. Die Stimme hat die Fähigkeit passiveren und aktiveren Lebens. Nach dem Luft Einatmen fließend Ssprechen ist mehr passiver Vorgang, der aktivste dagegen ist die Luft auspusten. Diese Fähigkeit kann willkürlich und unwillkürlich gesteigert werden. (Seufzen-Knurren). 2. Betrachtung der Töne selbst. Die physikalische Unterscheidung: Höhe, Stärke, Klangfarbe genügt nach Seydel für die Stimmkunde nicht. So will er die Stärke in eigentliche Stärke und Volumen = Stimmfülle unterschieden wissen. Um die Stimmfülle zu erzeugen, muß die Stimme ihrer Elastizität zugeführt und der Gaumen weit gemacht werden. Bei der Klangfarbe kommen drei Momente in Betracht. Klangfarbe bildend wirkt das Volumen; weiter hängt sie aber auch von der Beschaffenheit des schwingenden Materials, das ist die Chordalität nach Seydel, und von der Gestalt des Ansatzrohres (Timbre) ab. In der möglichsten Ruhelage des Ansatzrohres ist die Klangfarbe nicht dunkel und nicht hell (Naturlaut), und dieser Laut der Ruhelage ist maßgebend für das Stimmtimbre. Ein Gang zur Ruhelage ist z. B. das gemurmelte e in Liebe. Als nächste 4. Eigenschaftsgruppe hob der Vortragende die Schwellungsfähigkeit der Stimme hervor, von der er das Vorhandensein einer aktiveren und passiveren als wichtig bezeichnete. Die aktive Schwellungsfähigkeit der Stimme sei ja die höchste Kunstleistung im Gesang in bezug auf stabile Leistung. Weiter sprach er dann noch 5. von der Gliederungs-(Artikulation) und Verbindungsfähigkeit der Stimme, wozu er das Legato, Glissando und Portamento rechnete und 6. von der Fähigkeit, Stimmcharaktere zu bilden. Sich an Sievers anschließend, bezeichnete er die Vollstimme und die Murmelstimme (sotto voce) als zwei Charaktere. Nachdem sich der Redner dann noch über die Fähigkeit der Stimme zu Reihenbildungen (Registereinteilung) geäußert hatte, kam er schließlich zum Schluß noch auf die tieferen psychologischen Eigenschaften zu sprechen. Nach Wundt's Völkerpsychologie ist die Artikulation in Zusammenhang zu bringen mit den animalischen Bewegungen des Mundes. Die Vollstimme vergleicht daher Seydel mit dem vollen Zug, während er die Murmelstimme als ein kleines Schlucken bezeichnet. (Genießende Tendenz beim Singen). Den Ton schaffen nun nach Seydel die Empfindung und der Wille, das Urteil kontrolliert ihn aber durch das Gehör und das Geschicklichkeitsgefühl. Tritt jedoch das Ohr als Schöpfer auf, dann haben wir die musikalischen Töne. Die Meisterschaft würde dann erreicht sein, wenn eine spielende Beherrschung der Kräfte in Verbindung mit Wille, Empfinden und urteilendem Erkennen vorhanden ist.

Da Herr Dr. Seydel seinen Vortrag in der nächsten Zeit dem Druck übergeben

Digitized by Google

wird, haben wir uns hier in der Hauptsache auf die Angabe seiner neuen Begriffe beschränkt, die er als Mann der Praxis (Lehrer für Vortragskunst und Gesang) den Begriffen der Wissenschaft gegenüberstellen zu müssen glaubt. In der nachfolgenden sehr lebhaften Debatte opponierte Herr Prof. Dr. Barth als Vertreter der Wissenschaft sehr stark gegen die Ausführungen des Vortragenden, sonst sprach man sich aber sowohl dafür wie dagegen aus.

Der Vorsitzende der Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, dankte Herrn Dr. Seydel für seinen anregenden Vortrag und machte die Anwesenden mit dem vorläufigen Winterprogramm bekannt, welches wier hier wiedergeben:

3. Dezember: Referat des Herrn Prof. Dr. Prüfer über Ignaz Holzbauer's Oper: Günther von Schwarzburg, herausgegeben von H. Kretzschmar.

Januar: Collegium musicum des Herrn Prof. Dr. Riemann: Alte Tänze aus dem 15.—19. Jahrhundert.

Februar: Vortrag des Herrn Dr. R. Schwartz: Zum Vortrage alter Musik. — Vortrag von Frl. His: Dokumente zum Leipziger Bachdenkmal.

März: Vortrag des Herrn Arthur Smolian: Franz Liszt in seinen sinfonischen Dichtungen. — Vortrag des Herrn Dr. A. Schering: Zur Analyse des ästhetischen Genusses in der Musik.

April: Vortrag des Herrn Jos. Pembaur: Über die Aufgaben des Pianisten. — Vortrag des Herrn Dr. von Hornbostel: Vergleichende Musikwissenschaft.

Unbestimmt: Öffentlicher Vortrag des Herrn W. Buchmayer aus Dresden: Unbekannte alte Klaviermusik. — Vortrag des Herrn Frankenstein: Hector Berlioz von Prod'homme.

C. Ettler.

Neue Mitglieder.

Ammann, Frau Frida, Leipzig, Plagwitzerstr. 45.
Babaian, Mlle. Chouchik, Paris, 14 rue Poisson.
Delaney, John, Sligo (Ireland) 12 The Mall.
Diolez, Paul, Paris, 39 rue Brochant.
Dowie, Miß M. G., Birkenhead, 11, St. Andrew's Road.
Guérillot, Felix, Paris, 4 rue de Lille.
Ogier, Jules, Paris, 7 cité Vaneau.
Rey, Emmanuel, Paris, 32 rue Louis le Grand.
Walker, Mr. Lawrence, Belfast, 2 Easton Gardens.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Cobbett, Mr. W. W., London, jetzt 52, Circus Road.
Gastoué, Amedé, Paris, jetzt 108 Boulevard Arago.
Liebling, G., früher London, jetzt München, Türkenstr. 6.
Mayer-Reinach, Dr. Albert, Kiel, jetzt Holtenauerstr. 178.
Sautelet, Charles, Paris, jetzt 74 Avenue Kleber.
Schulz, Dr. G., Sekretär der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München, jetzt Kaulbachstr. 6I.
Wachtel, Ludwig, Charlottenburg, jetzt Gervinusstr. 8.

Ausgegeben Anfang Dezember 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

English Sheet.

January. 1907.

English Matter in December and January Journals.

Beardsley's illustrations, Aubrey, 146
"Bells, The", by Holbrooke, 90
Björnson and Nordraak, 140
Boehe's "Odysseus", 93
Borodine estimated, 100
Brahms's influence, 100
"Characterization", 141—143, 152
Debussy estimated, 102
Eisteddfods, Welsh, 83
Elgar estimated, 101
English school, young, 91, 102
Grove and a Mendels. tradition, 102
Hadow's "Modern music", 99
Handel and "characterization", 141—143,
Handel and his borrowings, 152 [152
Holbrooke's "The Bells", 90
Holbrooke's "Les Hommages", 91
Mendelssohn's Mids. Night's score, 102
Modern music, by Hadow, 99
National anthems, Sweden a. Norway, 140
Nordraak and Wagner, 140
Northern mythology, 140
Novello firm, 143
Parry's style, 101
Poe, Edgar Allan, 92
"Poetic basis" analysed, 150—152
Soho music-publishers, 144
Stanford's style, 101
Swedish national anthem, 140
Tschaikoffsky estimated, 101
Wagner's librettos, 140, 145
Welsh music, 83.

English Books reviewed in Ditto.

Golther's "Wagner as poet" translated 145; Streatfeild's "Modern music and musicians" 150.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 115.) The Parisian librettist J. N. Bouilly wrote numberless opera-texts for Grétry, Méhul, Cherubini, Boeildieu, Auber, etc.; Cherubini making the "Deux Journées" (Germ. "Der Wasserträger") the most noteworthy. Bouilly had been "administrator" of a department during the Reign of Terror (1793—94) in the French Revolution (1789—94); and, according to his Memoirs of 1836, brought in his own general or direct experiences into his plots, only disguising them for prudence sake through change of locale, etc. Of this class is supposed to have been his plot of „*Léonore ou l'amour conjugale*"; a story of rescue, where the scene is laid at a State-prison "some leagues from Seville". Rescue-scenes, discreetly handled, were popular at that time of comparative reaction. Pierre Gaveaux (1761—1825) was tenor-singer in a Bordeaux church, then opera-singer at Bordeaux and Montpellier. He came to Paris in 1789, just when the Revolution was opening, and as tenor-singer joined first the then Théâtre de Monsieur (= "Prince of Wales's theatre"), and later the theatre of the art-institute called Salle Feydeau. At the latter place he turned opera-composer, and wrote in all 33 operas. His "Petit Matelot" of 1796 retained the stage at Frankfort down till 1846. Gaveaux set the "Léonore" of Bouilly as a two-act opera, and this was first produced at the Théâtre Feydeau on 19 Feb. 1798 (reign of the Directory, one year before Bonaparte made himself First Consul).

The plot of the Bouilly-Gaveaux "Léonore" was substantially the same as the now familiar Beethoven "Fidelio". An unjust Prison-Governor (Pizarro) has imprisoned an innocent man (Florestan) because he is his enemy. Warned by anonymous letter of the impending visit of his superior the Minister (Don Fernand), he designs to kill Florestan and bury him in his cell. The wife

Digitized by Google

of the latter (Léonore) in male disguise in household of jailer as "Fidelio", defends him with a pistol, and at that exact moment the trumpet-call (common to all the French "rescue" operas) announces arrival of the Minister. Restitution and punishment ensue. Under-plot of the jailer's daughter in love with "Fidelio". Full analysis of plot and music of this opera at pp. 117, 118. The action was carried on by spoken dialogue, as in all Théâtre Feydeau productions.

The broad effectiveness of the "Léonore" plot made it very popular, and with many other Théâtre Feydeau operas this was translated for composers of the Italian Opera stage. The Italian Ferdinando Paer (1771—1839) set it as "*Eleonora ossia l'amore conjugale*" (librettist unknown) while conductor at Dresden, producing it there 3 Oct. 1804. The under-plot more worked up, and the opera made only partially serious. The spoken dialogue replaced of course by recitative, secco or accompagnato. Full analysis of plot and music at pp. 119, 120.

The Italian librettist Gaetano Rossi also adapted the Bouilly text for the prolific Bavarian composer Johann Simon Mayr (1763—1845), who set it and produced it at Padua in the spring of 1805. This is in one act. Plot somewhat changed. Names of characters altered; Fidelio = Malvino, Marcelline = Floreska, etc.

Not later than the end of 1804 Beethoven (1770—1827) commissioned Joseph Sonnleithner (1765—1835), secretary at Vienna of the Court theatres, the Gesellschaft der Musikfreunde, and the Conservatorium, to write him a text for the German-opera stage. At that time the Gluck-style grand-opera French pieces were in favour at Vienna. Beethoven esteemed the Bouilly "Deux Journées" libretto. Sonnleithner decided to adapt Bouilly's "Léonore" plot, and this was done, taking the masculine disguise-name "Fidelio" (instead of the feminine real name "Léonore") as title; to distinguish the opera from those of Paer and Simon Mayr, just out. Full title was "*Fidelio, oder die eheliche Liebe*". The Italian plot-modifications were here set aside, and the Bouilly plot followed; only slightly altering spoken-dialogue to suit German taste, making some spoken-dialogue into scena, and dividing first act into two (so a 3-act opera in all) better to contrast the domestic scene with the prison-yard scene. "Fidelio" was still a Singspiel. The libretto was at first forbidden by the censor, but afterwards sanctioned on appeal to the Austrian empress (p. 115). Beethoven composed or finished the music for it in summer of 1805, at the suburb-village of Hetzendorf, and it was played at Vienna in the "Theater an der Wien" three times on Wednesday—Friday, 20—22 Nov. 1805. Full analysis of plot and music at pp. 121—123. The performance must have suffered by the political situation, Bonaparte's French army having only 7 days before entered Vienna, and the Austrian court having left it; but reviewer thinks (p. 123) that there were faults as to that never-ending problem, the due balance between Singspiel and Grand-opera.

In this form "Fidelio" was only published at end of year before last, 1905, when, after 25 years' labour, Erich Prieger (127 Koblenzerstrasse, Bonn) compiled the scattered fragments, and published (Breitkopf and Härtel) a vocal-score of the same (VII, 101, Dec. 1905). The opera has never from the first or till date been played other than as "Fidelio"; and it was only through Beethoven's personal predilection for the feminine title (which got

Digitized by Google

on to one or two published vocal-scores and has since adhered, with great confusion to the subject, to 3 out of the 4 overtures thereto written), that the title "Leonore" ever occured. It does not appear therefore why Prieger's publication of the 1805 "Fidelio", or the present article, are headed "Leonore". The Beethoven opera is really throughout "Fidelio".

In 1806, after cuts of whole numbers and parts of numbers, reduction of first two acts to one, and other changes, at instance of Prince Lichnowsky and Stephan von Breuning, "Fidelio" was repeated at the Imperial private theatre on 29 March and 10 April. Vocal score of this version in 1810 (Breitkopf and Härtel). Grove's statement under article "Fidelio" that this 1810 copy was prepared by Moscheles appears to be a slip.

In 1814 the Viennese librettist Friedrich Treitschke was commissioned by Beethoven himself, now nearly 10 years further advanced in his career, to revise the whole libretto (see T's report in "Orpheus" of 1841). Beethoven composed music accordingly, and opera was played in Vienna at Kärthnerthor Theatre on 23 May 1814, and subsequently; in which form it remains to this day. Under B.'s direction the youthful Moscheles (1794—1870) prepared in same year a vocal score (Artaria). The differences between this and the 1806 version were set out by Otto Jahn (1813—1869) in another vocal score (Breitkopf and Härtel) of 1851. Further remarks here by reviewer (pp. 124, 125); especially as to the conclusion (p. 125).

Present review-article (by Ludwig Schiedermair, 35 Grünerstrasse, Marburg) fulfils remark made VII, 102, Dec. 1905, that detailed attention would later on be drawn to Prieger's conscientiously compiled vocal score of the 1805 "Fidelio". Comparison of that with the subsequent versions will benefit both music-historian and practical music-student. Compared with immediately succeeding 1806 version, it gives a study in "cuts", not at all always musically favourable; and suggests the doubt whether the 1806 amateur interference with Beethoven had any value, or did any good at all.

The 1805 "Fidelio" was actually revived by Rd. Strauss at the Royal Opera House, Berlin, on the 100th anniversary, 20 Nov. 1905. Cast: — Fidelio, Plaichinger; Marzelline, Herzog; Florestan, Kraus; etc. Singers found it difficult to learn all the variations, small and large, from what they were used to; otherwise no fault was discovered in the version.

(Page 126.) *Notation of musical notes by Roman capital letters* has been known to exist, though with bewildering variation in the early days as to actual meaning, since the X. century. Martin Gerbert von Hornau (1720—1793), Prince-Abbot of the Benedictine monastery of St. Blasius in the Baden Schwarzwald, published in 1784 his "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" in 3 vols, designed as an exact printing-up of numerous mediaeval treatises on music. One of his his treatises was "Dialogus de Musica", written or caused to be written by Abbot Odo of Clugny (d. 942), who made some change of the Roman-capital-notation in the direction of present usage. Gerbert quotes as attached to the "Dialogus" 3 Sapphic lines ("Bella bis quinis operatus annis, Ultor atrides phrygiae ruinis Fratris amissos thalamos piavit") with a chant superscribed in Roman-capital notation, the lines being the beginning of a Carmen in the Consolatio Philosophiae written by Boëtius (c. 475—524) in prison at Pavia before his execution by Theodoric. For certain reasons, of which this is perhaps one, Boëtius has been credited with having used the Roman-letter music-notation,

Digitized by Google

in lieu of the previously existing Greek-letter notation; though the fact is intrinsically improbable. Article-writer (P. Coelestin Vivell, Seckau near Knittelfeld) has taken great pains to prove that Odo and not Boëtius placed these Roman-letters over the 3 Sapphics. Numerous MSS. of the "Consolatio" have been searched, and none of them contain these letters. As to the Odo work, he has traced the St. Blasius MS. thereof, which bears Gerbert's own annotations, and it contains them. The Leipzig MS. of the same does not contain them. By some reasoning on these two last-named MSS., V. comes to conclusion that the music-notation is that of Odo and not of Boëtius. The ascription to the latter of this stray scrap of X. century manuscript has all along been strained and fanciful.

(Page 135.) *Max Schillings's* new religious-moralistic opera "*Moloch*" (libretto by Emil Gerhäuser based on a fragment left by Friedrich Hebbel, 1813—1863) was produced at Dresden 8 Dec. 1906. Cast: — Theoda, Krull; Hiram, Scheidemantel; Teut, von Bary; etc. Conductor, Ernst von Schuch. In this strange plot, Hiram of Carthage sets up a brazen image of Moloch (though he no longer believes in it) in Iceland, and strives to rouse the Icelanders through religious fanaticism to follow him to the destruction of Rome; he is foiled, and leaves only culture and the arts of peace behind him. Hebbel had contemplated musical melodrama-treatment in conjunction with Schumann.

(Page 162.) On 15 Dec. 1906 Edward J. Dent of Cambridge read in German before Berlin Branch his lecture on *Leonardo Leo* delivered originally in London at Musical Association meeting of 19 Feb. 1906.

Notices to Subscribers.

The *Quarterly Magazine* is now open not only to extended articles, but also to short historical queries, replies and notes; similar to those which appeared in the late "Monatshefte für Musikgesehichte" (VI, 239, Eitner).

Subscribers are also invited to comment in the *Monthly Journal* on the contents of the Journal.

Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Attention is drawn to the list at page 36 explaining the 115 abbreviations used in the *Newspaper Article* section, such being an almost complete list of musical journals throughout the world. If comissions are discovered, it is requested that they may be intimated, adressing as above.

I. M. S. members can (on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W) have the "*Rivista Musicale Italiana*" (leading Italian quarterly, analogous to I. M. S., Turin, Bocca Bros., ed. by L. Torchi, in its 13th year), at reduced price of 7/6 instead of 11/6 per annum.

The *General Index* for Year VII shortly to be supplied contains full index on all English matter of the year. This, though operating on both Journal and Magazine, is meant to be bound with the Journal.

Cloth *Binding Covers* for either Journal or Magazine and for any year can be had on application to Messrs. Breitkopf and Härtel at 54 Great Marlborough Street, at 1/6 each.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages) 20/. The same for Journal only 10/ Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Über Beethoven's »Leonore«[1].

Am 20. November 1805 wurde Beethoven's »Fidelio«, d. h. die erste Fassung dieses Werkes, im Schauspielhause an der Wien zum ersten Male gegeben. Die hundertste Wiederkehr dieses Tages wurde im November 1905 festlich begangen. Fach- und Tagesblätter brachten Aufsätze, in denen nach Thayer die Vorgänge vor und nach dieser Première geschildert oder einer Kritik unterzogen wurden. Der eine oder andere Artikel förderte auch neue Einzelheiten zutage. So stöberte z. B. Karl Glossy ein Schriftstück auf, das die Tatsache dartut, daß das Libretto ursprünglich von der Zensur verboten und erst unter Berufung auf die Kaiserin freigegeben wurde. In besonders würdiger Weise feierte die Berliner Hofoper den Erinnerungstag, indem sie die »Leonore«, die erste Fassung des »Fidelio« aufführte. Daß dies möglich war, verdanken wir dem Bonner Beethovenforscher E. Prieger, der in langjähriger Arbeit die zerstreuten Teile der wohl durch pietätlose Hände überallhin verschleuderten Originalpartitur sammelte und so die ursprüngliche Fassung des »Fidelio« fast durchweg wieder herzustellen vermochte. Diese Prieger'sche Arbeit liegt seit Jahresfrist in einem »Leonore« betitelten, meines Erachtens nicht genug beachteten Klavierauszug im Drucke vor.

Mit dem Erscheinen dieser »Leonore« hat die Beethovenforschung, soweit sie sich mit dem »Fidelio« beschäftigt, wichtiges, neues Material erhalten. Die einzelnen Fassungen der Oper lassen sich nun mit einer ziemlichen Genauigkeit erkennen und miteinander vergleichen. Wir gewinnen einen neuen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters und kommen zu dem Schlusse, daß die erste Fassung des »Fidelio« wohl neben der dritten bestehen kann, in einzelnen Szenen jener sogar überlegen ist. Mit diesem Urteil soll jedoch keineswegs die Forderung verknüpft werden, daß die erste Fassung auf der Bühne heimisch werde oder in barbarischer Weise Teile aus ihr in die dritte Fassung herübergenommen werden sollen. Aber auch noch einen anderen, weit wichtigeren Vorteil verschafft uns die Herausgabe der ersten Fassung. Sie versetzt uns in die Lage, der Frage nach der

1 Vortrag, gehalten im Juli 1906 zu Marburg.

musikgeschichtlichen Stellung der Beethoven'schen Oper und ihrem Verhältnis zu der zeitgenössischen Produktion näher zu treten, ferner festzulegen, inwieweit Beethoven in der endgültigen Gestalt des »Fidelio« seine Auffassung vom Wesen der Oper festgehalten oder verändert hat.

Es ist bekannt, daß der erste Librettist der »Leonore«, Sonnleithner, den Text einer französischen Oper nachbildete. Diese französische Oper führte den Titel: »*Léonore ou l'amour conjugal*«. Den Text hatte J. N. Bouilly, die Musik Pierre Gaveaux geschrieben. Bouilly schrieb für die französische Opernbühne um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zahlreiche Texte. Grétry, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Auber, Gaveaux u. a. komponierten solche Texte. Der »Wasserträger« trug Bouilly's Namen auch über die französische Grenze hinaus. Bouilly legte seinen Texten gerne wirkliche Vorgänge und Vorfälle zugrunde, die er während der Schreckenszeit der Revolution als »Administrateur« eines Departement miterlebt hatte. In seinen Memoiren (1836) erzählt er, wie auf diese Weise der »Wasserträger« ebenso wie die »Léonore« entstanden sei. Um sich und seine Familie durch die Behandlung eines Stoffes aus der Gegenwart nicht Verfolgungen auszusetzen, verlegte Bouilly, ähnlich wie Beaumarchais in »Figaros Hochzeit«, den Schauplatz der »Léonore« nach Spanien, und fügte demonstrativ dem Textbuch die Bemerkung »fait historique Espagnol« sowie »la scène se passe en Espagne dans une prison d'Etat située à quelques lieus de Seville« bei. Auch ohne Kenntnis der Bouilly'schen Memoiren läßt ein Blick auf die französische Opernproduktion der Revolutionszeit erkennen, daß die »Léonore« jenen »Rettungsstücken« beizuzählen ist, die für die französische Revolutionsoper charakteristisch sind; ferner, daß der fremde Schauplatz hier wie in jenen Stücken nur deshalb gewählt war, um auf ihm den Helden jene Ideen verkünden lassen zu können, die in den Pariser Opern damals vom Publikum bejubelt wurden.

Wie Bouilly, so war es auch dem Komponisten wohl darum zu tun, eine echt französische, aktuelle Oper zu schreiben. Es dürfte, wie Textbuch und Partitur zeigen, den beiden Autoren ferne gelegen haben, spanische Verhältnisse zu schildern und Gestalten aus der spanischen Geschichte dem Publikum vorzuführen. Wie Bouilly und Gaveaux, so machten es später auch Sonnleithner und Beethoven.

Pierre Gaveaux kam, wie schon Fétis feststellt, 1789 nach Paris, trat im Théâtre de Monsieur als Tenorist auf und siedelte nach Eröffnung des Salle Feydeau an dieses Kunstinstitut über. In seiner Stellung als Theatersänger wurde er mit den Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Oper vertraut, und fand zugleich Gelegenheit, die Geschmacksrichtung des Pariser Publikums kennen zu lernen. 1794 erschien der »kleine Matrose« auf dem Theater, der sich noch bis 1846 in Frankfurt a. M. auf dem Spielplan erhielt, 1798 die Bouilly'sche »Leonore«. Während der Text dieser Oper mehrfach (von O. Jahn u. a.) untersucht wurde, blieb die Partitur, obwohl sie in einigen gedruckten Exemplaren vorhanden und leicht zugänglich ist, wenig beachtet. Und doch ist das Studium dieser Partitur für die Beurteilung der Beethoven'schen Oper wohl unerläßlich.

Gaveaux leitet seine »Léonore« mit einer Ouvertüre in *f* moll ein. Diese zerfällt in zwei Teile, ein Larghetto von 32 Takten und ein Allegro. In beiden Teilen fällt ein ungewöhnlicher Ernst auf, wie wir ihn in den Sinfonien der Pariser Gluckschule hören. Die Ouvertüre ist programmatischer Tendenz. Der erste Akt führt uns in den Hof des Gefängnisses. Marceline, die Tochter des Kerkermeisters Roc, bügelt

Digitized by Google

Weißzeug. In einem Lied spricht sie ihre Sehnsucht nach Fidelio aus, dem sie ewig angehören wolle. Gaveaux schreibt hier ein »Minuetto«, das strophisch gebaut ist und aus je zwei Teilen in *g* moll und *G* dur besteht. Das Gesangsstück bringt die traurigen wie die freudigen Gefühle des Mädchens zum Ausdruck. Im Ritornell treten 1 Flöte und 1 Klarinette in *B* solistisch hervor, während die Streicher pizz. begleiten. Durch die Rhythmik sucht Gaveaux vorübergehend dem Stück ein spanisches Kolorit zu geben. Des Kerkermeisters Geselle Jacquino, der bis jetzt die Tore des Gefängnisses bewacht und die Gaben mitleidiger Menschen für die Gefangenen in Empfang genommen hatte, nähert sich Marceline, um ihr eine Liebeserklärung zu machen. Gaveaux kleidet die Unterredung der beiden in ein Duett. Die Singstimmen sind geschickt geführt. Der erste Teil hat Mozart'sches Gepräge. Als Jacquino von der Glut seiner Liebe spricht, ertönt in der Singstimme ein Motiv, das an derselben Stelle auch bei den folgenden »Leonore«komponisten Paer und Beethoven in ähnlicher Weise auftaucht:



Als Leute an das Tor pochen und dadurch Jacquino an seine Pflicht erinnern, wechselt Gaveaux im Orchesterpart zwar nicht die Tonart, wohl aber den Rhythmus. Während nun Jacquino sich am Tore zu schaffen macht, singt Marceline ein melancholisches *a* moll Sätzchen, das von einem ausdrucksvollen Oboensolo begleitet wird. Sobald Jacquino zurückkommt und seine Werbung aufs neue fortsetzt, kehrt auch bei Marceline die Lustigkeit und der fröhliche Sinn wieder. Roc tritt auf. Seine Auseinandersetzung mit Tochter und Geselle eröffnet den gesprochenen Dialog. Bald erscheint auch Fidelio. Marceline freut sich über die Ankunft des Geliebten. Roc kommt hinter das Geheimnis seiner Tochter. Er hat gegen eine Heirat mit Fidelio nichts einzuwenden, macht aber das Liebespaar darauf aufmerksam, daß zu einem glücklichen Leben auch das nötige Geld gehört. Gleichzeitig beginnt er ein »Couplet« zu singen, das mit einem Lob auf das Gold endigt. Dieses Gesangsstück in *B* dur ist strophisch gebaut, der humorvolle Ton getroffen. Jetzt tritt der Gouverneur Pizarre auf. Roc übergibt ihm die Post. Ein anonymer Brief, der die baldige Ankunft des Ministers meldet, versetzt den Gouverneur in Bestürzung. Pizarre fordert Roc auf, mit ihm zu gehen, um weitere Instruktionen entgegenzuhalten, und befiehlt den Offizieren, Wachen aufzustellen, welche ihm die Ankunft des Ministers melden sollen. Diese Szene geht in gesprochenem Dialog vor sich. Marceline und Fidelio bleiben zurück und singen zusammen ein Duett, in dem sie ihrer Freude über die bevorstehende Heirat Ausdruck verleihen. Das Stück ist weniger hinsichtlich der Melodik als vielmehr hinsichtlich der Charakteristik bemerkenswert. Gaveaux hebt verschiedene Male den Gegensatz zwischen der glücklichen Marceline und dem von tiefem Leid erfüllten Fidelio hervor. Bei den beiseite gesungenen Worten Fidelios »*Quell' souffrance*« wendet Gaveaux einen scharfen Vorhalt an. Dagegen ist die Instrumentation farblos. Marceline eilt fort, um den Gefangenen die Wäsche zu bringen, Fidelio bleibt zurück. In einer Romanze in *f* moll offenbaren sich Fidelios Gefühle, die Sehnsucht nach dem Gatten, für den sie jedes Opfer bringen will. Die Romanze, die durch ein stimmungsvolles Hornsolo eingeleitet wird, ist von Trauer erfüllt. Die Singstimme zeichnet sich durch einfache, natürliche Linienführung aus und wird durch dramatische Akzente, wirkungsvolle Sforzati belebt. Roc eilt herbei und teilt nun Fidelio den Plan mit, den sie beide für Pizarre auszuführen haben. Fidelio willigt zum Scheine ein und erhält von Roc die Kerkerschlüssel. Pizarre muntert die beiden auf, sich rasch an die Sache zu machen, und geht mit ihnen ab. Dieser gesprochenen Dialogszene folgt ein Chor der Gefangenen, die ihren täglichen Spaziergang im Hofraum antreten. Gaveaux läßt hier die Streicher pp mit einer Figur beginnen, diese anschwellen und die Akkorde der Höhe zu durch die Bläser allmählich verstärken. Das Orchester geht hierauf wieder in ein pp zurück. Gleichzeitig setzt der dreistimmige Chor in *D* dur ein, der die Herrlichkeit der Natur preist und über das harte Geschick klagt. Das ängstliche

Digitized by Google

Wesen der abgehärmten Gestalten kommt in dem zwischen einen *pp* und einem *f* schwankenden Satz zum Ausdruck. Ein alter Gefangener, den Gaveaux mit einem Baß besetzt, tritt hervor und ermahnt die Brüder, in ihren Äußerungen vorsichtig zu sein. Schrecken erfaßt die unglücklichen Opfer Pizarres, die sich nun ängstlich zurückziehen. In einem *pp* schließt der erste Akt poetisch ab.

Der zweite Akt wird durch eine Introduktion in *c* moll eröffnet. Signale der zweiten Hörner setzen ein, die von den Holzbläsern und den Streichern *pp* beantwortet werden. Aus einer Rollfigur, die in Oktaven in den Streichern erscheint, entwickelt sich hierauf ein mächtiges Crescendo, an dessen Höhepunkten drei Posaunen einsetzen. Auf der Bühne erblicken wir den gefesselten Florestan, den Gatten Leonorens. Bei den Worten »*Dieux quelle obscurité*« beginnt ein Rec. accompagnato, bei den Worten »*Faut il au printemps de mon âge*« eine Romanze. Daß sich die Romanzen in der damaligen französischen Oper einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuten, ersehen wir auch aus dieser Oper Gaveaux'. Florestans Romanze in *c* moll ist ein strophisch komponiertes, liedartiges Stück von großem Ernste. Florestan sinkt nach der Romanze ermattet zusammen. Roc und Fidelio treten auf und machen sich an die Arbeit, Florestans Grab zu graben. In dem folgenden Duett treibt Roc seinen zukünftigen Eidam zur schnellen Arbeit an, während Fidelio mit besonderer Aufmerksamkeit den Gefangenen verfolgt. Das Duett ist in ein zartes *pp* getaucht, das nur gelegentlich von einem mezzo *f* oder *sf* unterbrochen wird. Die Violionen mit Sordinen bringen eine Rollfigur, die später in die Bässe übergeht und aus der sich ein teils auf die Bässe und Violen, teils auf die Violinen verteiltes Motiv entwickelt, das den Rhythmus der Arbeit der beiden »Totengräber« angeben soll. In den letzten fünf Takten des Stücks singen Roc und Fidelio in Oktaven zusammen. *pp* klingt das Duett aus. Roc setzt seine Arbeit aus und trinkt aus einer mitgebrachten Weinflasche. Florestan erwacht und bittet um einen Schluck Wein. Roc reicht ihm die Flasche. Damit beginnt ein Terzett in *C* dur. Florestan dankt in inniger Weise für den Trunk. Roc empfindet Mitleid mit dem Gefangenen. Fidelio bittet Roc, dem Gefangenen ein Stück Brot geben zu dürfen. Zögernd willigt Roc ein. Die Gruppierung der Singstimme ist geschickt. Es ist ein feiner Zug des Komponisten, daß er den etwas niedergeschlagenen Roc mit Florestan und Fidelio musikalisch in Gegensatz stellt. In instrumentaler Beziehung ist hervorzuheben, daß die Tenorstimme stellenweise durch die Violoncelli verstärkt wird. Auf ein Zeichen Rocs tritt der verkleidete Pizarre ein. Pizarre stürzt auf Florestan zu, um ihm den Todesstoß zu versetzen, da tritt Fidelio dazwischen und hält ihm die Pistole entgegen. Gleichzeitig ertönt das in den Schlußszenen der französischen Rettungsoper übliche Trompetensignal, das hier die Ankunft des Ministers ankündigt. Pizarre eilt bestürzt dem Minister entgegen, Roc nimmt Fidelio die Pistole ab und folgt jenem. Diese ganze Szene geht in gesprochenem Dialog vor sich. Fidelio verliert nun das Bewußtsein. Florestans Gemütsbewegungen kommen in einem *f* moll-Satz zum Ausdruck. Er ruft die Gattin, die er erkannt. Das Orchester, zu dem hier zwei Posaunen und Timbalo treten, wächst zu einem Fortissimo an. Fidelio kommt allmählich wieder zum Bewußtsein, erkennt ihren Gatten und eilt in seine Arme. In dem folgenden Liebesduett *F* dur gehen die Singstimmen erst gegen den Schluß zu zusammen. Jetzt ertönt aus der Ferne ein Rachechor in *B* dur, der von den beiden Ehegatten dahin ausgelegt wird, daß ihr Untergang bevorstehe. Derartigen Bühneneffekten begegnen wir in der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts häufig. Simon Mayr ist unter den italienischen Komponisten der Hauptvertreter, die solche »*come da lontano*« Szenen schrieben. Der Minister D. Fernand tritt nun mit seinem Gefolge und Roc in den Kerker ein. Er befreit Florestan und verurteilt Pizarro. Dieser Vorgang spielt sich ohne Musik ab. Als Fernando die Anwesenden auffordert, die Treue Leonorens sich zum Vorbild zu nehmen, setzt die Musik wieder ein. Mit einer in der damaligen französischen Oper beliebten Hymne des Chors schließt die Oper.

Gaveaux' »Léonore« hatte Erfolg. Da sie am 19. Februar 1798 im Theater Feydeau in Paris zum ersten Male in Szene ging, war der Kom-

Digitized by Google

ponist genötigt, den gesprochenen Dialog zu seinem Rechte kommen zu lassen. Ich habe an anderer Stelle dargelegt, wie und aus welchen Gründen auch ernste französische Musiker der damaligen Zeit ihre Werke dem Opernstil des Theater Feydeau anpaßten, und ebendort nachzuweisen versucht, daß zahlreiche französische Operntexte, die damals für das Theater Feydeau komponiert wurden, von italienischen Textdichtern übernommen wurden. Da das italienische Publikum für den gesprochenen Dialog in der Oper nicht zu haben war, und die Versuche, diesen in der Oper einzubürgern, scheiterten, außerdem die Hauptrollen für die ersten Sänger und Sängerinnen zugeschnitten werden mußten, so blieb den italienischen Librettisten nichts anderes übrig, als die französischen Texte in mehr oder weniger genauer Anlehnung an die Vorbilder für den italienischen Geschmack umzuarbeiten. Wie mit der »*Lodoiska*«, »*Elisa*« oder mit »*Les deux journées*«, so ging es auch mit der »Léonore«.

Ein mir bis jetzt noch unbekannter italienischer Textdichter bearbeitete für den italienischen Komponisten Ferdinando Paer, der seit 1803 an der italienischen Oper in Dresden als Kapellmeister angestellt war, Bouilly's »Léonore«. Paer's Oper ging am 3. Oktober 1804 in Szene. Ungefähr gleichzeitig hatte auch Gaetano Rossi Bouilly's »Léonore« für die italienische Bühne umgearbeitet. Im Frühjahr 1805 ging dieses Stück in Padua mit der Musik S. Mayr's in Szene.

Das Textbuch der Paer'schen Oper stimmt im Gang der Handlung mit der französischen Vorlage größtenteils überein, unterscheidet sich dagegen von ihr in der Charakteristik der Personen und der Anordnung einzelner Szenen. Die idealgesinnte, von inniger Liebe zu Fidelio erfüllte Marceline Bouilly's wird hier ein übermütiges, fast kokettes Mädchen, das um jeden Preis einen Gatten haben will. Als sie bemerkt, daß Fidelio sich mit dem Vater ins Gefängnis begibt, nicht aber mit ihm zurückkehrt, entwendet sie Rocco die Schlüssel und dringt ins Gefängnis ein, wo ihr Fidelio in Anwesenheit Florestan's in Eile eine Liebeserklärung machen muß. Als am Schlusse der Oper Fidelio als Leonore erkannt wird, zeigt sich Marceline unglücklich, nimmt aber, als sich der früher von ihr verabschiedete Giacchino nähert, sofort eine fröhliche Miene an und erklärt sich mit Freuden bereit, ihn jetzt zu heiraten. Im italienischen Textbuch ist diese Figur, die bei Bouilly nur im Umriß gezeichnet war, breit ausgeführt. Dadurch wurde das ernste Stück der opera semisera genähert. In der Gestalt Fidelios hebt der Italiener die leidenschaftliche Frau hervor, während das hingebungsvolle Wesen zurücktritt. Pizarro erscheint nicht wie bei Bouilly als der grausame Tyrann, sondern als listiger und feiger Gewaltmensch. Der Chor der Gefangenen fehlt im italienischen Textbuch.

Paer's Partitur unterscheidet sich wesentlich von der Gaveaux'. Die Form der alten Renaissanceoper wird von Paer durchweg festgehalten. Seccorezitative wechseln ab mit Rec. accompagnati, Arien einfacher Stilisierung mit solchen konzertanten Charakters, Duette und Terzette mit Ensembles. Die musikalische Charakterisierung der Personen wird von Paer im Sinne des Librettisten durchgeführt. Marcelines Sortita ist eine zwar ausdrucksvolle, aber wenig tiefgehende Arie mit mäßiger Kolorierung. In dem folgenden Duett zwischen Marceline und Giacchino sind die Singstimmen selbständig und in Gegenbewegung geführt. Giacchino ist als der betrogene Liebhaber nach dem Gebrauch der damaligen opera buffa eine Baßpartie. Beim Klopfen am Tor weicht Paer von *A* dur plötzlich nach *C* dur aus. Den *a* moll Zwischensatz Gaveaux' vertritt bei Paer ein munteres *C* dur-Stück mit Koloraturen. Man sieht, daß der Marceline Paer's die Abwesenheit Fidelios keineswegs so tief geht, wie der Marceline Gaveaux'. Als Rocco herbeikommt und dem Giacchino rät, sich die Heiratspläne aus dem Kopfe zu schlagen, vereinigt Paer die drei Singstimmen zu einem Terzett lebhaften Charakters, das jedoch die schlechte Zensur Otto Jahn's nicht

ganz verdient. Das Auftreten Fidelios gibt Paer Veranlassung, eine im Stil der damaligen opera seria gehaltene *Sortita* zu schreiben, eine Koloraturarie, die aber nicht eines leidenschaftlichen Tons entbehrt. Das nächste geschlossene Gesangsstück ist ein Terzett in *Es* dur, in dem Pizarro den Auftrag zur Beseitigung Florestans gibt, während Rocco und Fidelio ihre Empfindungen äußern. In dem Terzett tritt das listige Wesen Pizarros hervor. Die Rolle ist mit einem Tenor besetzt. Nicht in leidenschaftlichem Tone, sondern in verführerischer Weise lispelt er Rocco die Worte zu: »*meco vien*«. In einer größeren Gesangsszene, die aus einem begleiteten Rezitativ, einer Kavatine und einer Arie besteht, spricht Fidelio, die allein zurückgeblieben ist, ihre Furcht und Angst vor Pizarros Anschlägen aus, macht sich Mut und erhofft in der Zukunft eine günstige Wendung ihres Geschickes. Die Arie ist in ihrem *d* moll-Teil von großem Pathos erfüllt, verliert sich dann aber in bravourmäßigen Koloraturen und gesangstechnischen Äußerlichkeiten. Die Kavatine erinnert an die venetianischen Barkarolen. Trauer und Schmerz verrät die Gesangsszene nicht, dagegen eine heftige Leidenschaft. Fidelio geht ab. Marceline und Giacchino eilen herbei und damit wiederholt sich die Szene der Werbung Giacchinos und der Abweisung seines Antrags durch Marceline. Wie ersichtlich weicht hier die italienische Oper erheblich von der französischen ab. Marceline rät dem Giacchino in einer lustigen und anmutigen Arie, die in instrumentaler Hinsicht durch die Soli der Holzbläser fesselt, sich einen Zauberer zu suchen, der ihm den Sinn verändere. Noch ehe Giacchino entgegnen kann, treten Rocco und Fidelio auf. Rocco teilt Fidelio den Auftrag Pizarros mit und zeigt ihm die gefüllte Geldbörse, die er zum Lohn hierfür erhalten habe. Fidelio ist entsetzt, sucht aber die Ruhe zu bewahren. Das Duett der beiden zeigt die außerordentlich dramatische Begabung Paer's. Der Gegensatz in der Charakteristik der beiden Personen, die harmonischen Steigerungen, die Oktavengänge des Orchesters, die dynamischen und rhythmischen Kontraste heben diese wichtige Szene wesentlich stärker heraus, als dies bei Gaveaux durch den gesprochenen Dialog geschieht. Pizarro kommt herzu und damit beginnt das ausgedehnte Finale des ersten Aktes.

Ein ernstes Instrumentalstück mit einer wirkungsvollen Steigerung von *c* moll über *Des* dur nach *Es* dur eröffnet den zweiten Akt. Der Sortita Florestans geht ein breites Rec. accompagnato vorher, das von ausdrucksvollen Soli der Bläser durchzogen ist. Die Arie selbst erinnert melodisch an Cherubini's »Wasserträger«, ist zweiteilig und koloriert. Das Bravourstück ist für einen, der wie Florestan dem Tode entgegensieht, wenig charakteristisch. Rocco und Fidelio treten ein und beginnen zu graben. In dem Duette der beiden in *F* dur verwendet Paer ebenso wie Gaveaux eine Rollfigur zu tonmalerischen Zwecken. Paer charakterisiert hier den Rocco als munteren Gesellen, der ohne Nachdenklichkeit die Todesgrube gräbt. Bei den Worten Fidelios »*O misera vittima*« geht Paer von *F* dur nach *Des* dur über, in eine weiche Tonart, wie sie bei den italienischen Komponisten von Cesti bis Verdi an Stellen, wo vom Tode die Rede ist, häufig vorkommt, während bei Gaveaux hier ein verminderter Akkord steht. In einer kurzen, Mozartischen Arie in *c* moll fleht Florestan um einen Trunk Wasser. Ein Terzett folgt. Wie Gaveaux, so gruppiert auch Paer die Singstimmen derart, daß die Fidelios und Florestans zusammengehen und sich von der Roccos abheben. Pizarro tritt ein. Als Fidelio dem Tyrannen die Worte »*io lo difendo*« entgegenschleudert, endigen die Seccorezitative und ein Quartett nimmt seinen Anfang, das der Situation gerecht wird. Als das Trompetensignal ertönt, stürzen Pizarro und Rocco fort. Marceline schleicht sich in den Kerker und meldet die Ankunft des Ministers. Nun folgt das zu weit ausgedehnte Liebesduett zwischen Marceline und Fidelio, in dem Paer jedoch auch zu dramatischen Steigerungen ausholt. Rufe werden aus der Ferne vernehmbar. Die beiden Ehegatten erfaßt Furcht und Schrecken. Dies geht aus einem Duett in *Es* dur hervor, mit dem das zweite Finale beginnt. Hierauf tritt der Minister ein. Er verkündet die Unschuld Florestans und preist die Treue Leonorens. Dann schreitet er zur Bestrafung Pizarros. Die Art, wie Paer hier den Wutausbruch des Verurteilten musikalisch behandelt, erinnert an die Schlußszene von Cherubini's »Lodoiska«. Ein effektvolles Ensemble schließt die Oper.

Digitized by Google

Rossi's Textbuch entfernt sich von dem Libretto Paer's und damit auch von dem Bouilly's. Rossi faßt die Handlung in einen Akt zusammen. Die Personen des Stücks tragen andere Namen. Marceline heißt hier Floreska, Fidelio Malvino usw. Auch in der Charakteristik der Personen weicht Rossi von der französischen Vorlage ab. Die Musik Simon Mayr's nähert sich stilistisch der Paer's. Doch ist bei Mayr der Instrumentalpart reicher bedacht. Auf diese Oper soll anderwärts näher eingegangen werden.

Drei »Leonore«-Opern waren bereits geschrieben, als Sonnleithner Anfang 1805 den Auftrag übernahm, für Beethoven einen Operntext zu schreiben. Sonnleithner entschied sich für eine Bearbeitung der Bouilly'schen »Leonore«. Da in Wien um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die französische Oper Gluck'scher Richtung günstig aufgenommen worden war, mochte Sonnleithner sein Augenmerk auf die französischen Texte richten. Auch dürften in Wien, wo Paer und Mayr geschätzt waren, die Erfolge der italienischen »Leonoren« bekannt geworden und dem für das Theater begeisterten Sonnleithner nicht entgangen sein. Von der Wirksamkeit eines Opernstoffes, der auf den französischen und italienischen Bühnen Beifall gefunden hatte, mochte er jetzt überzeugt sein. Wir wissen, daß Beethoven das Wasserträger-Textbuch, das von Bouilly stammte, lobte. Auch dieser Umstand dürfte vielleicht Sonnleithner dazu bewogen haben, sich den Bouilly'schen Texten zuzuwenden. Sonnleithner bewies nun darin, daß er auf das französische Original der »Léonore« zurückgriff und die italienischen »Leonore«-Opern außer acht ließ, eine glückliche Hand.

Wie stellt sich Sonnleithner zu dem französischen Original? Er folgte diesem Schritt auf Schritt. Zahlreiche Stellen sind nur eine wortgetreue Übersetzung. Der Dialog ist öfters verbessert und den deutschen Verhältnissen angepaßt, an manchen Stellen auch zu wirkungsvollen Gesangsszenen umgearbeitet. Die einzige größere Veränderung, die Sonnleithner vornahm, besteht darin, daß er den 1. Akt der Bouilly'schen »Leonore« in zwei Teile zerlegte. Sonnleithner tat dies meines Erachtens mit Überlegung.

Die deutsche Oper in Wien behielt in den letzten Jahrzehnten des 18. und den ersten des 19. Jahrhunderts die Form des Singspiels bei. Das gesungene Rezitativ wird teilweise aufgegeben, an seine Stelle der gesprochene Dialog gesetzt. Während Schickaneder und seine Gefolgschaft mit dem Zauberstück der großen Oper zusteuerten, blieb Sonnleithner in der Ausarbeitung des Stoffes und der Anordnung der Szenen beim Singspiel. So führt er uns im ersten Bild der »Leonore« das Familienleben im Hause des Kerkermeisters vor. Im zweiten Bild werden wir mit dem Leben und Treiben im Gefängnishof bekannt; das dritte Bild zeigt uns den Kerker, in dem ein Unschuldiger schmachtet. Es sind abgerundete Bilder, die Sonnleithner hier bietet, Milieuszenen, wie sie im Singspiel beliebt waren. Um diese zeichnen zu können, zerlegte Sonnleithner den ersten Akt in zwei Teile.

Dieses Textbuch erhielt Beethoven. Daß der Meister auf die Ideen des Librettisten einging, zeigt der Prieger'sche Klavierauszug. Die Ouvertüren, die zu speziellen Untersuchungen Anlaß geben, sollen hier nicht erörtert werden. Prieger setzt in der ersten Bearbeitung diejenige ein, die uns als Nr. 2 bekannt ist. Der erste Akt beginnt musikalisch mit Marzellines »Arie« in *c* moll »O wär ich schon mit dir vereint«. Dieses Gesangsstück ist ein echtes, dreiteiliges Lied mit einem Mittelsatz in *C* dur. Lieder waren im Wiener Singspiel beliebt und ihre Existenz im musikalischen Drama namentlich seit den herrlichen Stücken, die Mozart seiner »Zauberflöte« einfügte, außer Frage gestellt. Schon Gaveaux hatte an dieser Stelle ein Gesangsstück kleinerer

Digitized by Google

Form gewählt, in dem ein Mittelsatz in Dur von Ecksätzen in Moll eingeschlossen ist. Das folgende Duett zwischen Marzelline und Jaquino ist bei Beethoven breiter ausgeführt als bei seinen Vorgängern. In der Durchführung einzelner Themen wie in dem graziösen, heiteren Ton übertrifft er sie weit. Beim ersten Klopfen am Tor weicht Beethoven ebenso wie Paer von *A* dur nach *C* dur aus, während Gaveaux nur rhythmisch das Geräusch anzudeuten sucht. Dasselbe Motiv, das bei Gaveaux und Paer im Gesangspart Jaquino auftritt, erscheint auch bei Beethoven an eben dieser Stelle. Anstatt des *a* moll Satzes Gaveaux' schreibt Beethoven eine sich steigernde, die Leidenschaft des Mädchens zum Ausdruck bringende Melodie. Rocco gesellt sich zu den beiden jungen Leuten und gibt ihnen über den Ehestand gute Lehren. Das Terzett »Ein Mann ist bald genommen«, an dem sich Marzelline, Jaquino und Rocco beteiligen, fehlt in der französischen Oper, während bei Paer ebenfalls ein dreistimmiges Gesangsstück vorhanden ist. Auch dieses Terzett Beethoven's ist liedmäßig gehalten

Fidelio tritt auf, ohne sogleich eine Paradearie oder eine Sortita zu singen. Fidelio beteiligt sich dann an dem Quartett »Mir ist so wunderbar«, einem Kanon, wie er in solcher Einfachheit und Tiefe der Empfindung in der Oper wohl noch nicht gehört worden war. Rocco denkt an die Heirat seiner Tochter mit Fidelio und erinnert die zukünftigen Brautleute an das Gold, dessen Bedeutung er in einer »Arie« in *B* dur »Hat man auch nicht Gold beineben« hervorhebt. Auch dieses Gesangsstück ist wiederum ein Lied, das wie Gaveaux' »Couplet« vom Gold in *B* dur steht, strophisch gebaut ist und volkstümlichen Charakter trägt. Bei Paer fehlt eine Goldarie. Fidelios Bitte, in den Kerker mitgehen zu dürfen, wird erfüllt. Mit dem Terzett »Gut Söhnchen gut«, das bei Gaveaux und Paer fehlt, schließt der erste Akt. Das zu Beginn des Stückes einsetzende Streichermotiv erscheint in ähnlicher Form im *F* dur-Satz des Gaveaux'schen Duetts zwischen Florestan und Fidelio.

Während im ersten Akt musikalisch das heitere Element vorherrscht, wird im zweiten Akt die Musik ernster. Unter den Klängen eines Marsches zieht Pizarro mit den Soldaten auf. In einer Arie in *d* moll gibt Pizarro, der bei Beethoven mit einem Baß besetzt ist, den Entschluß kund, Florestan zu beseitigen. Mit dieser Arie folgt Beethoven den Neapolitanern, im besonderen Cherubini. Die Gesänge Durlinskys in Cherubini's »Lodoiska« dürften Beethoven vorgeschwebt haben. Die Wachen betrachten von der Ferne ihren Herrn, der aufgeregt hin- und hereilt, und teilen einander in einem Chorsatz ihre Wahrnehmungen mit. Mit diesen Chorinterjektionen folgte Beethoven der zeitgenössischen französischen und italienischen Operproduktion. In einem Duett sprechen sich nun Pizarro und Rocco aus. Während Pizarro bei Gaveaux nur zu sprechen und an keiner Stelle zu singen hat, bei Paer nur in den Ensembles mitwirkt, tritt er bei Beethoven solistisch in Gesangsszenen hervor. Als Pizarro und Rocco abgehen, folgt bei Beethoven wie bei Gaveaux ein Duett zwischen Marzelline und Fidelio »Um in der Ehe froh zu leben«. In diesem Duett mit konzertierender Violine und konzertierendem Violoncello bringt Beethoven bei den Worten »Wie schmerzlich«, ähnlich wie Gaveaux bei den Worten »Quell' souffrance«, einen Vorhalt an. Fidelio bleibt allein zurück. Ihr großer Gesangsmonolog wird durch ein begleitetes Rezitativ eingeleitet. Die Arie besteht aus zwei Teilen. Beethoven suchte in ihr wohl die Gesangskunst der Sängerin zur Geltung kommen zu lassen. Die Koloraturen sind jedoch instrumental gedacht. Daher ist es auch verständlich, daß die Arie bei der Erstaufführung der geschulten Vertreterin der Leonore so außergewöhnliche Schwierigkeiten bereitete. In gesangstechnischer Beziehung ist die Bravourarie, die Paer an diese Stelle setzt, besser geraten. In Gaveaux' Romanze kommt die Koloratur in Wegfall. Gaveaux bringt die Resignation, Paer die leidenschaftliche Erregung, Beethoven die Zuversicht Fidelios zum Ausdruck. Das Finale des zweiten Akts beginnt wie bei Gaveaux mit einem Chor der Gefangenen. Wie Gaveaux, so schickt auch Beethoven dem Chor eine kurze Instrumentaleinleitung voraus, in der er gleich dem französischen Komponisten die Akkorde in die Höhe schiebt, und läßt durch kurze Soli einzelner Gefangener den Chorsatz unterbrechen. Auch bei Beethoven klingt der Chor *pp* aus. Damit schließt aber bei Beethoven noch

Digitized by Google

nicht der zweite Akt. Rocco weiht nun Fidelio in das Geheimnis ein. Erst als Pizarro zurückkehrt und in Zorn gerät, gehen beide ab. Pizarro schärft den Soldaten ein, mit größter Achtsamkeit die Befehle zu vollziehen. In einem langen Chor versprechen die Wachen, zu gehorchen. Damit endet der zweite Akt. Diese Chöre fehlen bei Paer. Die Ensembleszene bringt hier die Einwilligung Pizarros in die Heirat Marzellines und Fidelios.

Die Gesangsszene Florestans zu Beginn des dritten Akts gehört wohl zu dem Großartigsten, was Beethoven an Gesangsstücken geschrieben hat. Wie bei Gaveaux, so ist auch hier Florestan der Entsagende, der mit der Welt abschließt. Florestan gedenkt der früheren Tage des Glücks. Die eindrucksvolle Melodie dieses »*Andante un poco agitato*«, die prägnanten Figuren der mit Sordinen gespielten Violinen, die charakteristische Verwendung der kleinen None im Vorhalt, das allmähliche Abnehmen der Bewegung und Verklingen im *pp*, alle diese Züge rufen eine wahrhaft ergreifende Wirkung hervor. Rocco und Fidelio treten in das Gefängnis ein. Ob das hier beginnende Melodram der 3. Fassung, dessen Form schon Beethoven's Lehrer Neefe in der Oper gebrauchte, bereits in der ersten Bearbeitung vorhanden war, läßt sich nicht entscheiden. Im Duett zwischen Rocco und Fidelio führt Beethoven ebenso wie Gaveaux und Paer eine Figur durch, die auf die Tätigkeit der beiden Bezug nimmt. Gaveaux wie Beethoven lassen hier die Violinen mit Sordinen spielen und die beiden Singstimmen am Schlusse in Oktaven zusammengehen. Wie bei Gaveaux folgt nun bei Beethoven das Terzett »Euch werde Lohn in besseren Welten«. Welches Gebilde hat freilich Beethoven formell wie inhaltlich aus diesem Terzett gemacht! Mit dem Auftreten Pizarros beginnt bei Beethoven das Quartett »Er sterbe«, das bei Paer erst, als Fidelio sich zu erkennen gibt, einsetzt, während bei Gaveaux die Vorgänge in gesprochenem Dialog sich abspielen. Bei Beethoven tritt dadurch, daß die ganze Szene durchkomponiert ist, die Gestalt Pizarros bedeutend heraus. Beethoven hat hier die Charakteristik des Tyrannen, die er schon im ersten Akt versuchte, weitergeführt. Durch schrittweises Aufsteigen der Töne vom *c* ins hohe *d* zu Beginn des Stücks, durch die Oktavensprünge und breiten gewichtigen Noten im Ensemble gewinnt die Gestalt etwas Dämonisches. In sämtlichen »Leonore«-Opern verkündet ein Trompetensignal die Rettung. Leonore sinkt nun bewußtlos zusammen. Allmählich erholt sie sich. Die beiden Ehegatten erkennen sich und singen das Duett »O namenlose Freude«. Ähnlich wie Gaveaux schickt Beethoven dem Duett ein Rec. accompagnato voraus. Die Singstimmen gehen im Duett zusammen. Von außen wird nun der Rachechor vernehmbar. Die Ehegatten halten sich verloren. Gaveaux' Rachechor bringt die Freude über die bevorstehende Bestrafung des Bösewichts zum Ausdruck, Beethoven's Chor ist ernst gehalten. Beide Chöre passen in die Situation. In der Art, wie die beiden Solostimmen behandelt und eingeschoben werden, wie der zu neuer Kraft erwachte Florestan musikalisch charakterisiert ist, steht Beethoven in seiner Zeit unerreicht da. Fernando tritt ein. Er bestraft Pizarro und befreit Florestan. Der Chor singt wie bei Gaveaux einen Hymnus, der von einem Loblied auf den Mut und die Treue Leonorens abgelöst wird. Damit schließt die Oper.

Es ist bekannt, daß dieser erste Fidelio Beethoven's unter der Ungunst der damaligen politischen Verhältnisse zu leiden hatte und nur einige Wiederholungen erlebte. Es ist wohl fraglich, ob das Werk bei einer Aufführung ein Jahr vorher, als noch die Wiener Aristokratie an den Opernvorstellungen lebhaften Anteil nahm, einen vollen künstlerischen Erfolg erzielt hätte. Denn man kann wohl sagen, daß dieser erste Fidelio musikalisch ein ungleiches Werk ist, eine Verbindung des schlichten Singspiels mit der großen Oper Gluck'scher Richtung. Kurze volkstümliche Liedchen heiteren Charakters stehen neben breiten Gesangsmonologen von erschütternder Tragik. Dadurch, daß Sonnleithner in einzelnen Teilen von dem französischen Libretto abwich, ohne diese Änderungen zu motivieren, und, um wohl Beethoven entgegenzukommen, aus Dialogstellen der französischen Oper größere, geschlossene

Gesangszenen entwickelte, trug er in seinen Text fremde Elemente hinein. Diese neuen Szenen durften, um zur Wirkung zu gelangen, nicht ohne weiteres neben die übernommenen gestellt, sondern mußten mit ihnen verschmolzen werden. Beethoven scheint selbst die Ungleichheit der Oper gefühlt zu haben, da er bereitwillig zu Umarbeitungen sich herbeiließ. Die erste Umarbeitung fällt ins Jahr 1806 und erstreckte sich auf Kürzungen mancher besonders durch Wiederholungen allzu sehr in die Länge gezogener Musikstücke und die Zusammenziehung des ersten und zweiten Aktes. Des Meisters Freund Stefan von Breuning half hier den Dialog verbessern. Doch auch jetzt konnte sich die Oper nicht halten. Als 1814 Beethoven äußeren Anregungen zufolge aufs neue den Fidelio umarbeitete, da war wohl in ihm kein Zweifel mehr darüber vorhanden, daß ebenso wie die Musik, auch der Text einer Neugestaltung unterzogen werden müsse.

Friedrich Treitschke übernahm auf Wunsch Beethoven's und mit Einwilligung Sonnleithner's die Umarbeitung des Librettos. Auf diese übte, wie Treitschke im »Orpheus« vom Jahre 1841 glaubwürdig berichtet, Beethoven einen entscheidenden Einfluß aus. Das Ergebnis der textlichen Umarbeitung bestand einmal darin, daß endgültig die Teilung der Oper in zwei Akte vorgenommen, der Dialog teils verbessert, teils neu geschrieben, die Handlung teilweise treffender motiviert wurde. Da die dritte Bearbeitung des Fidelio allgemein bekannt ist, brauche ich wohl auf diese Einzelheiten nicht näher einzugehen. Vor allem aber — und darauf scheint vielleicht Beethoven hingearbeitet zu haben — wurde die Charakteristik der Personen eine andere. Die Gestalten Marzellines und Jaquinos treten jetzt in den Hintergrund. Das Duett und die Arie Marzelline's zu Beginn des Stückes wurden in die neue Oper herübergenommen, dagegen die weiteren Gesangsstücke dieser beiden Personen gestrichen. Auch Roccos Sololieder wurden verringert, und es darf wohl nur der Rücksichtnahme Beethoven's auf den Vertreter der Rolle zugeschrieben werden, daß die sog. »Goldarie« der Neufassung noch einverleibt wurde. Durch diese Striche wurde einerseits ein wesentliches Element der ersten Fassung, nämlich das heitere, aus dem Stück verdrängt, andererseits der frühere Singspielcharakter nahezu beseitigt. Aus diesem Grunde konnte jetzt auch ohne weiteres die Dreiteilung des Stückes fallen gelassen werden. Die peinlichen Situationen, die in der ersten und zweiten Fassung dadurch entstehen, daß Fidelio ganze Szenen hindurch den Bräutigam Marzellines spielen und dem Mädchen das zukünftige Eheglück schildern muß, sind hier auf die nötigsten Andeutungen in der Exposition beschränkt. Nicht allein Leonorens Klugheit und Ausdauer, sondern auch ihre Entschlossenheit und Tapferkeit erregen jetzt unsere Bewunderung und rufen unser Mitgefühl hervor. In den entscheidenden Momenten verliert Leonore nun nicht mehr die Kraft und sinkt bewußtlos zu Boden, sondern sieht heldenmütig den kommenden Vorgängen entgegen. Diese Leonore unterscheidet sich jetzt nicht allein mehr von der Paer'schen Leonore, sondern auch von der Gaveaux'. Während die große Arie der ersten Fassung durch das Duett mit Marzelline vorbereitet wird und das Gefühl des Schmerzes über die Täuschung des Mädchens zum Ausdruck bringt, offenbart diese der dritten Fassung den Abscheu über den Plan Pizarros. Florestan und seine Rettung nimmt jetzt allein das Denken und Fühlen Leonorens in Anspruch. Das Gesangsstück erfuhr jetzt auch eine technisch einfachere Ausführung. Aus dem entsagenden, duldenden Florestan ist in der dritten

Digitized by Google

Fassung ein Mann der Tatkraft geworden, dessen heldenhafter Sinn selbst durch die größten Leiden und Schicksalsschläge nicht gebrochen wird, dem auch in den letzten Augenblicken des Lebens ein heroischer Zug eigen ist. Dies geht aus den neuen Verszeilen Treitschke's in den ersten Szenen des zweiten Akts, noch deutlicher aber aus der Musik hervor, die hier Beethoven wesentlich abänderte. Freilich war Beethoven nun gezwungen, den wundervollen *Andante un poco agitato*-Satz zu streichen. Beethoven würde wohl kaum sich hierzu verstanden haben, wenn er sich nicht bewußt geworden wäre, daß dies die neue Charakterisierung des Florestan erfordere. Die Figur Pizarros gewinnt in der dritten Fassung noch an Größe. Um das gewalttätige, tyrannische Wesen Pizarros noch mehr hervorzuheben, führte Treitschke, sicherlich im Einvernehmen mit Beethoven, in den ersten Akt ein neues Motiv ein. Der mitleidige Rocco erlaubt den Gefangenen, auf kurze Zeit die dunklen Gefängnisse zu verlassen. Als Pizarro hinter diese Eigenmächtigkeit seines Kerkermeisters kommt, gerät er außer sich und befiehlt, die Gefangenen sofort in ihre Zellen zurückzujagen, da sie selbst nicht für einige Augenblicke in frischer Luft atmen sollen. Pizarros Gesänge sind dieselben wie die der ersten Fassung geblieben, haben jedoch an manchen Stellen eine präzisere, knappere Form erhalten. Die musikalische Charakteristik des Bösewichts, die den Rahmen der ersten Fassung teilweise überschritt, fügt sich in die dritte Bearbeitung harmonisch ein.

Einer besonderen Betrachtung dürfte vielleicht der Schluß der Oper zu unterziehen sein. In den unerwarteten Schlußwendungen der Rettungsopern der Revolutionszeit sah das französische Publikum wie früher in den Göttererscheinungen an den Schlüssen der Musikdramen Rameau's und Gluck's das Eingreifen einer höheren Macht. Dieser Zug der französischen Oper fehlt dem gleichzeitigen deutschen Singspiel, soweit es sich nicht dem Zauber- und Märchenstück anschließt. Solange der »Fidelio«, wie in der ersten Fassung, sich noch eng an das französische Vorbild hielt, konnte mit dem französischen Stoff auch dessen Eigenart, der unerwartete Abschluß, übernommen werden. Derselbe Rettungsschluß verliert aber in der dritten Fassung, in der die Autoren ohne die Mittel des französischen Textes und ohne Rücksichtnahme auf letzteren die Handlung einfach und natürlich zu entwickeln versuchten und selbständig auf eine deutsche Oper hinarbeiteten, an Wirkung und macht den Eindruck des Gezwungenen. Nach der Erkennungsszene Leonorens besteht für den Zuschauer kein Zweifel mehr, daß Pizarro, der von der baldigen Ankunft des Ministers unterrichtet ist, entweder den Untergang der Eheleute rasch herbeiführt, nicht nur Florestan, sondern auch Leonore, die Zeugin seiner Tat, aus dem Wege schafft, oder daß er, besiegt durch die Gattentreue Leonorens, die beiden vereinigt, ihre Verzeihung erfleht und dem Minister seine Schuld eingesteht. Als die Entscheidung fallen soll, ertönt plötzlich ein Trompetensignal. Pizarro verliert die Fassung und stürzt fort. Der Minister erscheint als deus ex machina. Mit der Bestrafung des Bösewichts endet die Handlung. Treitschke wie Beethoven scheinen gefühlt zu haben, daß die neue Fassung einen anderen Schluß erfordere. Anstatt sich jedoch von dem französischen Vorbild vollends loszureißen, begnügt sich Treitschke, nachdem Rocco den Ehegatten die Nachricht von der Ankunft des Ministers überbracht, mit dem Wechsel der Dekoration. Auf einem freien Platze vor dem Schlosse feiert der Minister, der den Sachverhalt von Rocco erfährt, vor dem Volke die Treue der Ehegatten. Ein Hymnus, der

Digitized by Google

die »göttliche Fügung« preist, sowie ein Jubelchor schließt wie in der ersten Fassung die Oper. Beethoven freilich hebt durch die Musik diese Schlußszene ins allgemein Menschliche, und steigert sie zu einem allgemeinen Hymnus auf Treue und Liebe.

Wir fassen zusammen: Beethoven's Fidelio war nicht die erste »Leonore«-Oper. Gaveaux gab durch die Komposition der Bouilly'schen »Leonore« den Anstoß, daß italienische und deutsche Librettisten sich dem Stoffe zuwandten, und ihn den Verhältnissen ihrer Theater entsprechend bearbeiteten. Durch die Librettisten der Opern Paer's und Mayr's wurde der französische Text der Opera semiseria, durch Sonnleithner dem Singspiel genähert. Die Musik Gaveaux' dürfte Beethoven, vielleicht Paer auch bekannt geworden sein. Daß Beethoven auch die Paer'sche Partitur kannte, ist kaum anzunehmen. Gaveaux' Partitur, der an einzelnen dramatischen Stellen die Paer'sche überlegen ist, scheint auf Beethoven Eindruck gemacht zu haben. Der Rameau-Gluck'sche Geist, der aus einzelnen Stücken der Gaveaux'schen »Leonore« spricht, jener ernste, feierliche Ton, den bereits Mozart unter dem Einfluß der französischen Schule im »Don Giovanni« und in der »Zauberflöte« angeschlagen hatte, ist auch in Beethoven's »Fidelio« übergegangen. Dieselben Verhältnisse, die Gaveaux zwangen, für das Theater Feydeau und nicht für die Académie royale zu schreiben, führten wohl auch Beethoven zuerst an das Theater an der Wien und zum Singspiel. Andere Ziele verfolgte Beethoven in der dritten Fassung des »Fidelio«. Das Grundmotiv: die treue Liebe der deutschen Frau tritt klar und deutlich hervor und erfährt durch die Musik eine wundervolle Darstellung und Vertiefung. Der Ernst der Handlung verdrängte heitere und nebensächliche Szenen. Als ein Rest des Singspielcharakters der ersten und zweiten Fassung bleibt noch der gesprochene Dialog. Ungefähr zur selben Zeit, als der Opernkomponist Simon Mayr das italienische Opernorchester umgestaltete, hob der Sinfoniker Beethoven nach dem Vorbild Mozart's das deutsche. Seitdem hat das Orchester in der ernsten deutschen Oper diese Bedeutung behalten. Im Anschluß einerseits an das französische Musikdrama, andererseits an Mozart's dramatische Schöpfungen, unternahm Beethoven den Schritt vom Singspiel zur bürgerlichen Oper.

Marburg. **Ludwig Schiedermair.**

Ein notiertes Lied aus dem VI. Jahrhundert?

In Gerbert's *Scriptores de musica medii aevi* (I 270) findet sich bei der »*Musica Odonis*« nachstehender Gesang mit Tonbuchstaben notiert:

DED · C · D · D · D · C · D · E · F · ED · C
Bel - la bis qui - nis o - pe - ra - tus an - nis
ED · C · D · D · D · D · D · E · FG · GF · DC
Il - lor A - tri - des Phry - gi - ae ru - i - nis
F · F · E · D · C · D · D · E · FE · D · D
Fra - tris a - mis - sos tha - la - mos pi - a - vit

Diese drei Verse bilden den Anfang eines Liedes der *Consolatio philosophiae*, welche der römische Staatsmann und Philosoph Boethius kurz vor

Digitized by Google

seiner auf Befehl des Ostgotenkönigs Theoderich c 525 erfolgten Hinrichtung im Gefängnis geschrieben hat.

Die lateinische Buchstaben-Notation eines Liedes aus dem VI. Jahrhundert n. Chr. wäre ein Unikum, und es lohnt sich der Mühe, Sicherheit darüber zu erhalten, ob diese Tonschrift authentisch ist. Zu diesem Behufe wollen wir die Quellen der *Consolatio Boethii* und der *Musica Odonis* untersuchen.

Die Consolatio, wie sie Migne P. L. 62, 826 bietet, weist bei den drei zitierten Versen (l. IV, metr. VII. no. 307) keine Tonschrift auf. Aber vielleicht haben Migne (ed. 1847) oder schon Helfrecht (ed. 1799) die Notation, welche letzterer etwa in den von ihm benützten Vorlagen antraf, in der betreffenden Druckausgabe weggelassen, wie es Migne auch bei den meisten, von ihm veröffentlichten Musiktraktaten getan hat. Suchen wir also die alten Manuskripte der Consolatio philosophiae auf.

Die Universitätsbibliothek zu Leipzig besitzt vier Handschriften dieser Abhandlung, nämlich Nr. 1253, 1254, 1256, 1257. Herr Oberbibliothekar Dr. Boysen hatte die große Güte, dieselben für mich nachsehen zu lassen und mir zu berichten, daß in keiner derselben die Tonbuchstaben sich finden.

In der k. k. Hofbibliothek zu Wien ist die Consolatio in sieben Handschriften vertreten: Nr. 271 (saec. X), 74, 144, 198, 242, 282, 1082. Von diesen MSS. ist Nr. 271 von P. Chrysostomus Baur OSB. während seines vorübergehenden Aufenthaltes in der Kaiserstadt, eingesehen worden; sein Bericht lautet:

»In dem Codex 271 saec. X fol. 63 der k. k. Hofbibliothek steht das Metrum ohne Tonbuchstaben. Eine Menge späterer Hss. (14—16. s.) finden sich auch noch hier, beweisen aber nichts mehr, wenn die alten keine Notation haben.«

Wenn aber die alten MSS. der Consolatio Boethii an der betreffenden Stelle keine Spur von Tonschrift aufweisen, wie ist sie in Gerbert's »Musica Odonis« (Scr. I 265) gekommen? Über diese Frage müssen die Handschriften Auskunft geben können, welche Gerbert seinem Text zugrunde gelegt hat, nämlich die MSS. von Leipzig und Sankt Blasien im badischen Schwarzwald; denn er bemerkt im Monitum (Scr. I 266):

»Quae sequuntur, in codice San-Blasiano continenter posita sunt post opusculum seu dialogum Odonis de Musica, scilicet post haec verba: «D. Age ergo obsecro et de modis quae sequuntur edicito.» Unde et nos hic immediate illa subjicimus, collata cum Msc. Lipsiensi, in quo habetur sub nomine Bernonis.«

Was sagt nun die Leipziger Handschrift? Hierüber verdanke ich einen Aufschluß ebenfalls dem schätzenswerten Entgegenkommen des Hr. Dr. Boysen; er schreibt darüber wie folgt:

»Ich habe die fraglichen Stellen in den Handschriften 79, 1492 und 1493 nachsehen lassen, und es ist konstatiert, daß die Tonbuchstaben überhaupt fehlen.«

Sie müssen also in der Hds. von St. Blasien stehen. Wo aber ist diese zu finden? Dr. Oswald Koller hat sie in einem Kodex von Sankt Paul in Kärnten entdeckt (siehe Monatshefe für Musikgeschichte XXII). Diesen Kodex nun habe ich selbst eingesehen. Er trägt die Signatur XXI $\frac{c}{229}$ und ist ein Sammelband, in welchem eine Anzahl der von Gerbert betriebenen Abschriften älterer MSS. zusammengeheftet sind. Auf dem Rande und in den leergelassenen Spalten finden sich Varianten anderer Handschriften,

textkritische Anmerkungen und eigenhändige redaktionelle Weisungen des gelehrten Herausgebers der Scriptores eingetragen. Wir haben also hier die Vorarbeiten Gerbert's zu seinen Scriptores vor Augen und können ihn selbst bei der Vorbereitung seines druckfertigen Manuskriptes belauschen und befragen.

Was die in Rede stehende »*Musica Odonis*« anbelangt, so findet sie sich hier an zwei verschiedenen Stellen: fo. 476 sqq. und fo. 485 sqq., an erster Stelle die eigentliche Handschrift von Sankt Blasien, die auf fo. 473 mit dem Dialogus beginnt und fo. 476^{v} mit »*Musicae artis disciplina*« (Scr. I 265) fortfährt. Eine daselbst befindliche Randglosse besagt: »In codice Lipsiensi haec sub nomine Bernonis habentur«, und fo. 477 steht die mit Bleistift geschriebene Randbemerkung: »Mit dem Leipziger zu kollationieren und korrigieren.«

An zweiter Stelle (fo. 485) folgt eine Abschrift des Blasianer Manuskriptes. Sie ist wahrscheinlich hergestellt worden, um nach Leipzig geschickt zu werden und daselbst die Varianten des Leipziger Kodex aufzunehmen; denn Gerbert bemerkt fo. 502 in einer Randglosse zum Schluß einer zweiten Abschrift des Dialogus und zum ersten Abschnitt unserer »Musica Odonis« (Scr. I 265):

»Dieses folgt in unserem Codice gleich nach dem Odone. ein Abschrift ist nacher Leipzig geschickt an H Bel wo es sub nomine Bernonis in Msc ligt.«

2⁰ Die Blasianer Abschrift der »Musica Odonis« von fo. 485—492^{v} enthält am Rande die mit roter Tinte eingetragenen Varianten, und der Schreiber dieser letzteren nennt den Leipziger Kodex »den unsrigen«, so z. B. gleich eingangs:

»In nostro Cod. praeter puncta nullae interpunctiones sunt, abbreviaturae autem multae«,

und auf der folgenden Seite:

»Haec tabula, ut reliquae omnes, in nostro Codice desunt, spatium tamen vacuum relictum est.«

Um auf die Buchstaben-Notation zurückzukommen, so steht dieselbe in beiden Handschriften von St. Blasien: fo. 478 und fo. 488. An dieser letzteren Stelle hat der Leipziger Variantenschreiber beigefügt:

»Die großen Buchstaben stehen nicht in unserem Codice über den Worten wie hier, sie fehlen ganz.«

Diese Randglosse stimmt überein mit dem obigen Berichte der Direktion der Leipziger Universitätsbibliothek.

Warum hat Gerbert bei der Herstellung des authentischen Textes seiner Scriptores von dieser Leipziger Variante keine Notiz genommen, sondern die Sanblasianer Tonbuchstaben beibehalten? Antwort: Da er, wie oben bemerkt, für die Musica Odonis nur zwei handschriftliche Quellen zur Verfügung hatte, so blieb ihm nur die Wahl zwischen diesen beiden Lesarten. Wenn man die Leipziger Varianten mit dem MS. von St. Blasien und beide mit dem Texte der Scriptores (I 265—284) vergleicht, so findet man, daß Gerbert bei der Entscheidung, ob pro oder contra Leipzig, sich nach dem musikalischen Inhalt und nach der grammatikalischen Form richtete. Von diesen beiden Rücksichten gab bei der Frage nach den Tonbuchstaben des Carmen Boethii offenbar die erste den Ausschlag; denn im unmittelbar darauffolgenden Satze beruft sich der Theoretiker auf die Tonbuchstaben der Liedweise, die über den Worten

Digitized by Google

C D (D D D D) E F G
(ul)-tor A-tri-des Phry-gi-ae ru-i-(nis)

die Tonfortschreitung einer Quint CDEFG darstellt:

»In qua melodia gravior vox tertia (C), acutior vero septima G est, quae uno diapente junguntur.«

Die Buchstaben-Tonschrift mußte also vom Verfasser der Musica selbst herrühren.

Wir müssen daher obige Frage umkehren und sie so formulieren. Warum hat der Schreiber des Codex Lipsiensis die Tonbuchstaben weggelassen? Antwort: Wahrscheinlich weil er glaubte, daß der Zeichner, wie die »tabulae« oder Figuren, so auch die Buchstaben-Tonschrift nachträglich eintragen werde. Vielleicht hat der Leipziger Kopist zwischen den Zeilen des Liedtextes zu diesem Behufe größeren Raum gelassen als beim übrigen Texte, wie er auch für die nachträgliche Einzeichnung der »tabulae« Lücken ließ, und wie im Codex XXI von St. Paul fo. 478 die Worte des Carmen Boethii weiter auseinander geschrieben sind. Jedoch wäre der Mangel eines größeren Zeilenzwischenraumes noch kein Beweis für das Gegenteil; denn auch im Cod. S. Paul sind an der zweiten Stelle (fo. 488) die Liedzeilen, welche die Tonbuchstaben enthalten, so eng geschrieben wie der übrige Text. Aber die Silben, welche mehrere Tonbuchstaben über sich haben, finden sich daselbst weiter auseinander geschrieben. Diese Ausschrägung der Silben wäre nun auch im Leipziger Kodex ein sicherer Beweis für ein beabsichtigtes Nachtragen der Tonbuchstaben, bzw. für das Vorhandensein derselben in der handschriftlichen Vorlage.

Ob die Melodie der drei Verse des Carmen Boethii vom Verfasser der Musica selbst ersonnen wurde, oder ob sie eine althergebrachte war, läßt sich heute noch nicht feststellen.

Seckau b. Knittelfeld. **P. Coelestin Vivell O. S. B.**

Die Prager Musikausstellung.

So sehr im allgemeinen Ausstellungen als überlebt gelten, einerlei ob es sich um Ackerbau und Viehzucht, um Kunst oder Gewerbe handelt, so ist die Idee, eine einzelne Stadt zum Motto einer ganzen Musikausstellung zu machen, neu. An und für sich gehören Musikausstellungen heute Gott sei dank noch nicht zu den Alltäglichkeiten, und das Wesen der Prager darf bisher gewiß als neuartig angesehen werden. Das Vergnügen, im Mittelpunkt einer ganzen Ausstellung zu stehen, kann sich allerdings nur eine Stadt leisten, die wie Prag auf eine große musikalische Vergangenheit zurückblickt. Die günstige geographische Lage, die es noch heute zur wichtigen Durchgangsstation auf der großen Heerstraße des norddeutschen und süddeutschen Konzertlebens macht, hat schon frühzeitig fremde Künstler nach Prag gelockt. Andererseits war es Prager Künstlern ein leichtes, von ihrer Geburtsstadt aus in alle Welt zu wandern, und tatsächlich finden wir Künstler aus Böhmen im Laufe der Jahre und Jahrhunderte so ziemlich über die ganze zivilisierte Welt verstreut. Hierüber zu orientieren war in erster Linie der Zweck der Ausstellung, die, vom Dürerbund in Österreich durchgeführt, unter der wissenschaftlichen Leitung Dr. Richard Batka's stand. Es läßt sich denken, daß

Digitized by Google

es nicht möglich war, in lückenlosem Zusammenhang alles zu bieten, was sich auf die speziellen Prager Musikverhältnisse bezog, — an und für sich schon mußte es mit Schwierigkeiten verbunden sein, Material von willkürlich einseitiger Qualität überhaupt zu beschaffen — immerhin hat das Dargebotene einen mehr als nur interessanten Einblick in das Musikleben an den Ufern der Moldau von einst und jetzt gewährt, und manches Stück war darunter, das berechtigten Anspruch auf historischen Wert hatte. In zwölf Abteilungen unterrichtete die Ausstellung über die alte Zeit, Mozart und seine Zeit, Tomaschek und seinen Kreis, das Konservatorium, Josef Proksch, fremde Künstler in Prag, Richard Wagner, das Theater, verstorbene und lebende Prager Musiker daheim und in der Fremde, und die Oper unter Angelo Neumann.

Machen wir nun einen Gang durch die Ausstellung mit dem Vorsatz, nur bei den wichtigeren Stücken stehen zu bleiben, alles andere aber nur mit einem Blick zu streifen oder gar stillschweigend zu übergehen.

Die alte Zeit konnte natürlich nicht durch Originale, sondern nur durch wissenschaftliche Abhandlungen, Neudrucke und Bilder vertreten sein, wie die einschlägigen Arbeiten Richard Batka's, die Lieder Mülich's von Prag, den Prager Rondellus aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts — der Sopran ist ein lateinischer Hymnus auf die heilige Agnes, der Tenor ein deutsches Lied »Ach du getruys blut von alden soln« —, ein Bild Hans Leo Hasler's, der, einer Joachimsthaler Familie entstammend, der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolf's II. (wenigstens nominell) angehörte, des Jacobus Gallus, der zu Prag Kantor der St. Johanniskirche an der Furt war, des Bassisten Joh. Leonhard Bernard Forst (1660—1709), eines berühmten Kirchensängers, der vor Kaiser Josef I. bei dessen Besuch in Prag singen durfte, und des Grafen Franz Anton Sporck (1668—1738), des Gründers der nach ihm benannten Prager Oper.

Weit abwechslungsreicher und mit wichtigen Dokumenten ausgestattet war die Mozart-Abteilung. Es ist begreiflich, daß in der Don Juan-Stadt sich fast alles um die Oper bewegte, die hier vollendet ward und hier ihre Uraufführung erlebte. Eines der kostbarsten Stücke war die Herrn Fritz Donebauer gehörige vierbändige Partitur dieses Werkes, die als sog. Prager Partitur vielfach kommentiert worden ist. Ferd. Bischoff widmete ihr in der N. Z. f. M. (1895, Nr. 5) einen eigenen Artikel und führte entgegen der Behauptung, es sei die Originalpartitur, den Nachweis, daß es eine noch während Mozart's Anwesenheit in Prag von zwei Kopisten angefertigte erste Abschrift sei, die wegen zahlreicher eigenhändiger Eintragungen und Korrekturen Mozart's, »zunächst der Originalpartitur die beachtenswerteste Niederschrift eines der größten Meisterwerke der Tonkunst ist.« Über diese Partitur hatte auch der erste Prager Konservatoriums-Direktor Friedrich Dionys Weber, welcher noch unter Mozart die »Figaro«-Proben mitgemacht hatte, in einem an Dr. Feuerstein gerichteten Brief vom 18. April 1829 (abgedruckt von Prochazka in »Mozart in Prag«, S. 136) Auskunft erteilt. Seine Ausführungen an jener Stelle ergänzt nun ein neu aufgefundener Brief vom 4. Juni 1829, worin es heißt:

»Man kann nach Aussage derer, welche sich der einzelnen Umstände und Begebenheiten aus der Zeit, wo Mozart den Don Juan in Prag komponierte, noch erinnern, als bestimmt annehmen, daß davon kein vollständiges Manuskript je existiert habe, sondern daß höchstens nur Fragmente hier und da verborgen sein können, weil Mozart an dieser Oper nicht immer bei einem und demselben Schreibpulte arbeitete,

Digitized by Google

sondern in verschiedenen Örtern, wo sich ihm eine Gelegenheit darbot, seinem Geistesdrange Luft zu machen, ja sogar beim Kegelspiel im Kreise seiner besten Freunde, wo er dann auf einzelnen Blättern bald dieses, bald jenes entwarf und erst später das noch Fehlende auf einem anderen Blatte ergänzte, wie es der Fall mit dem Finale des ersten Aktes und mehreren anderen Stücken war, wo er nur meistens die Singstimme mit Quartettbegleitung in Partitur setzte und dann auf einzelnen Blättern die Blasinstrumente aus dem Kopfe dazu niederschrieb. Daraus läßt sich auch erklären, warum Mozart von derselben Partition für sich eigens eine Abschrift machen ließ, um sie mit nach Wien zu nehmen, welches er sicher unterlassen haben würde, wenn er ein vollständiges Manuskript in Händen gehabt hätte, um so mehr, als er seine Abreise von Prag wegen der noch nicht vollendeten Abschrift um einige Tage verschieben mußte. Auch ist es gewiß, daß dieses zweite Exemplar nicht die Bestimmung für eine zweite Bühne haben konnte, weil Mozart das Recht, die Partitur an andere Theater zu verkaufen, an den Prager Impressario unbedingt abgetreten hatte.«

Diese Ausführungen Weber's bedürfen einer Richtigstellung. Vor allem besitzt Paris das Autograph des Don Juan, und diese Tatsache allein wirft die an deren Nichtexistenz geknüpften Bemerkungen Weber's über den Haufen. Außerdem stimmt die Prager Partitur, also die Abschrift, mit dem Autograph, selbst in vielen Kleinigkeiten, so sehr überein, daß an deren Abstammung von diesem nicht gezweifelt werden kann. Neben der Partitur beansprucht das zweibändige Manuskript des ersten Don Juan-Klavierauszuges (536 S.), den Joh. Baptist Kucharz in Prag anfertigte, besonderes Interesse. Auch der erste Prager Don Juan, Luigi Bassi, der Theaterdirektor Guardasoni, der erste Biograph Niemetschek waren vertreten, ebenso das Ehepaar Duschek, in deren gastfreiem Landhause, der »Bertramka«, Mozart die Oper vollendete, Josefa Duschek sogar mit einem Unikum, einem kolorierten Kupferstich, den nach einem Bilde von Haake August Clar 1796 gestochen hat.

Der durch seine Beziehungen zu Goethe bekannte Komponist Wenzel Tomaschek, aus dessen Nachlaß ein Album mit 43 ortsgeschichtlich wichtigen Stücken ausgestellt war, wurde als renommierter Klavierlehrer durch Briefe und Handschriften seiner Schüler, der Pianisten Ignaz Tedesco, Julius Schulhoff und Alexander Dreyschock vorgeführt.

Das Prager Konservatorium war vertreten durch Bilder und Schriftstücke des bereits erwähnten Direktors F. D. Weber und seines Nachfolgers Joh. Friedrich Kittl (von letzterem das Manuskript einer bisher ungedruckten Messe in *C*, die, zum ersten Veni sancte seines Direktorats komponiert, am 1. Oktober 1844 zum ersten Male aufgeführt wurde), der Lehrer Joh. Peter und Friedr. Wilhelm Pixis, des Violinisten Moritz Milder, und des Cellisten Julius Goltermann; von den Schülern seien nur Heinrich de Ahna, das frühere Mitglied des Joachim-Quartetts, und Franz Marschner genannt.

Als geschlossenes Ganze trat die Musikbildungsanstalt Proksch auf. Ihr Gründer war der aus Reichenberg gebürtige, bei Logier gebildete, blinde Klavierpädagog Josef Proksch, der Verfasser des »Versuches einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel«. Welcher Wertschätzung er sich seitens der namhaftesten Musiker seiner Zeit zu erfreuen hatte, beweisen die Eintragungen in das Gedenkbuch der Anstalt, wo u. a. Hektor Berlioz und Hans v. Bülow in höchst anerkennenden Worten von Josef Proksch und seiner Methode sprechen. Zu seinen Schülern gehörte Wilhelmine Claus-Szarvady, einst eine beachtete Rivalin der Klara Schumann, Franz

Bendel, der schon in jungen Jahren in Berlin starb, Friedrich Smetana, der an Marie Proksch, die Tochter »seines unvergeßlichen Lehrers« das Klavierarrangement seines Quartetts »Aus meinem Leben« sendet und sich in einem Brief aus Gothenburg 9. Sept. 1858 über seine Klavierbearbeitung der Tannhäuser-Ouvertüre ausführlich äußert. Im Sinne ihres Vaters wirkte Marie Proksch bis zum Jahre 1900, zu ihren Schülern zählt der Liederkomponist Anton Rückauf.

Wichtige Dokumente enthielt auch die Abteilung »Fremde Künstler in Prag«. Da war das unterschriebene Titelblatt mit Siegel vom Umschlag der »Partitur der Oper ‚Fidelio', gesandt dem königlich Ständischen Theater in Prag am 5. September 1814, von den Verfassern Treitschke, L. van Beethoven.« Dabei lag ein Zettel mit Vorschriften für die Aufführung, von denen uns manche recht sonderbar anmuten, weil sie zeigen, wie selbst große Komponisten ihre Werke dem Rotstift der Kapellmeister auslieferten. Wir lesen:

3. Die Ouvertüre nur dann abzukürzen, wenn sie zu lang schiene. 4. Die Arie mit obl. Violin und Violoncello auszulassen. 5. Den Text nach Gefallen abzuändern und zu verkürzen. 6. Den Chor der Gefangenen in bessere Verbindung mit dem Stücke zu bringen ... 9. ... das erste Terzett zu verkürzen, nämlich jenes mit dem Klopfen ... 13. Vergleichung des italienischen Büchels mit dem deutschen und Verbesserung des letzteren.«

Des größten Interesses aber durfte ein bisher vermutlich ungedruckter Brief Beethoven's sein, der, Baden 19. Sept. 1814 datiert und

»An Seiner Wohlgeboren Herrn Kanka, Doktor der Rechte im Königreich Böhmen in Prag«

gerichtet, auf 4 vollen Seiten Quart die unleidige Kinsky'sche Streitsache betrifft.

»Mein allerliebster freundlicher K. Da ich auf gut Glück an Sie geschrieben, ohne ihre rechte Wohnung zu wissen, da ich Ihnen ebenfalls so den Klavierauszug des Fidelio geschickt, so wünsche ich zu wissen, ob Sie sowohl den Brief als den Klavierauszug erhalten haben! Wie ich seufze, endlich die Kinsky'sche Sache zu einem baldigen und guten Ende gebracht zu sehen, das ist wohl leicht zu schließen ... Ich bitte — ich beschwöre Sie — ich falle Ihnen zu Ihren Füßen, in Ihre Arme, um Ihren Hals — ich weiß nicht, was ich alles tun werde und nicht tun werde ... Ein Werk von mir liegt bereit, sobald Sie Ihr Werk vollbracht haben, um Ihnen gewidmet zu werden und meine Hochachtung zu bezeugen. ... Wenn ich wirklich so unglücklich bin, daß Sie ganz und gar nichts auf mich halten, so halten Sie wenigstens desto mehr auf die Angelegenheit Ihres leidenden Freundes Ludwig van Beethoven.«

Von Paganini war der Kontrakt (19. Nov. 1828) über seine in Prag zu veranstaltenden Konzerte aufgelegt, von Liszt das Notenmanuskript vom »Hussiten-Lied (15. Jahrhundert). Für Pianoforte gesetzt und Sr. Exzellenz Grafen Chotek, Oberstburggrafen, ehrfurchtsvoll gewidmet.« Die Melodie hierzu hatte man Liszt gelegentlich seines Aufenthaltes in Prag im Jahre 1840, als aus dem 15. Jahrhundert stammend, zur Komposition unterbreitet. Es hat sich aber herausgestellt, daß Liszt damit ein Opfer nationaler Chauvinisten geworden ist, daß nur der Refrain altkirchlich ist, alles andere aber erst 1830 von einem gewissen Krow komponiert wurde. — Berlioz schreibt freundschaftlich an Kittl, der schon frühzeitig seine Stellung als Leiter der Konzerte des Konservatoriums dazu benutzte, um mit aller Entschiedenheit für Berlioz und die Neuromantik einzutreten.

Wertvolles bot die Wagner-Ausstellung. Ein Bild Direktor Weber's erinnerte daran, daß Weber 1832 Richard Wagner's *C*dur-Sinfonie von seinen

Schülern spielen ließ und ihm bezüglich Mozart'scher Tempi manche wichtige Anregung gab, ein Bild Tomaschek's, daß Wagner nicht versäumte, in Prag dem hochangesehenen »Musikpapst« seine Aufwartung zu machen und aus seinem Munde eine lebendige Schilderung der Person Beethoven's zu hören, der Klavierauszug der Kittl'schen Oper »Die Franzosen vor Nizza«, daß Wagner seinem Jugendfreund den Text der »Hohen Braut« zur Komposition überließ, ein Brief an den Grafen Nostiz mit der Bitte, daß den Zöglingen des Konservatoriums gestattet werde, bei einem von ihm in Prag zu veranstaltenden Konzerte mitzuwirken, daran, daß Wagner hier die regsten künstlerischen und persönlichen Beziehungen unterhielt. Ein Stammbuchblatt des Pragers Eduard Hanslick — »Die Kunst ist ein Spiel, aber keine Spielerei« — löst, wenn man von Wagner spricht, nicht die freundlichsten Gedanken aus. Wie ganz anders war der ideale Heinrich Porges! Ihm schickte Richard Wagner im Parsifaljahr den ersten Tannhäuser-Klavierauszug mit der reizenden Widmung: »Es lebe Heinrich Porges! Dem Bildner lustger Blumen nun leuchte Venus' Lumen!«

Von den Theaterleuten hatte wohl Carl Maria von Weber das beste Recht, am meisten beachtet zu werden. Er, 1813—1816 Kapellmeister am Prager Theater, mit der besonderen Mission, die durch Wenzel Müller's Unfähigkeit ganz zugrunde gegangene Oper zu reorganisieren, ist mit dem Titelblatt der für die Aufführung im Prager Theater bestimmten Partitur zur »Euryanthe« und einem urheberrechtlich interessanten Rundschreiben vertreten. Von verstorbenen Prager Musikern seien nur Wenzel Heinrich Veit und Eduard Tauwitz, deren Männerchöre noch heute viel gesungen werden, und der Musikhistoriker A. W. Ambros genannt, von den lebenden sind die namhaftesten Rietsch und Prochazka. Prager Musiker in der Fremde waren bzw. sind u. a. Ignaz Moscheles, J. W. Kalliwoda, der Komponist des »Deutschen Liedes«, W. A. Rémy, der Lehrer Busoni's, Kienzl's, Weingartner's und Heuberger's, Heinrich Porges, der Musikschriftsteller Albin Swoboda, der Cellist Popper, der Pianist Alfred Grünfeld. Die letzteren schlagen leicht die Brücke zu den Kapellmeistern, die aus der Schule Angelo Neumann's hervorgegangen sind, Anton Seidl, Karl Muck, Gustav Mahler, E. N. Reznicek und Leo Blech. Auf alle diese aber, die mitten im künstlerischen Leben der Gegenwart stehen, braucht hier nicht weiter hingewiesen zu werden.

Prag. **Ernst Rychnovsky.**

Musikberichte.

Dresden. Es kann die Leser dieser Zeitschrift wundernehmen, daß von Dresden und seinem künstlerischen Leben so viel in der Welt geredet wird, und an dieser Stelle doch nicht viel darüber zu finden ist. Das liegt daran, daß am Hoftheater allerdings der Gegenwart und ihren Erzeugungen in größerem Umfange Rechnung getragen wird, was auch gewissenhaft von mir bezeugt zu werden pflegt; aber im Konzertwesen werden die Veranstaltungen von Woche zu Woche zahlreicher, die künstlerische Ausbeute hält damit nur ungleichen Schritt. Eine Ausnahme bildeten die bei ihrem Beginn besprochenen Orgelkonzerte, die Herr Alfred Sittard im Evangelischen Kirchenraume der Kunstgewerbeausstellung veranstaltet hat. In zwanzig Konzerten hat er nicht allein rühmenswerte Leistungen dargeboten, sondern auch durch die besondere Aufstellung der Programme zu fesseln verstanden. Von Sebastian

Digitized by Google

Bach spielte er dreizehn Präludien, Phantasien, Tokkaten und Fugen, und außerdem fünf Choralvorspiele; von W. Fr. Bach ein Konzert in D-moll, zwei Konzerte von Händel, drei große Werke von Boëllmann, vier Stücke von Brahms und obendrein noch eine vorzügliche Auswahl von modernen Werken, deren Verfasser Liszt, Schumann, Bossi, Guilmant, Reger und Saint-Saëns sind, womit aber das Gebotene noch gar nicht erschöpft ist. Von eigenen Kompositionen führte er drei gutgearbeitete Choralstudien aus. Die außerordentlichen Vorzüge in bezug auf die Technik und das Stilgefühl, das die Eigenarten der verschiedenen Meister vollkommen zu ihrem Recht kommen läßt, sind schon mehrfach rühmend hervorgehoben worden, so daß nur übrig bleibt, noch einmal auf die wundervolle Orgel der Königlichen Hoforgelbauer Gebrüder Jehmlich hinzuweisen, denen außerdem ein besonderer Dank dafür gebührt, daß sie das prachtvolle Werk unter großen Kosten und Opfern zur Verfügung gestellt haben.

Im Musiksalon Bertrand Roth wurden in einer der Sonntag vormittag stattfindenden Veranstaltungen Werke von Karl Grammann aufgeführt, darunter das Quintett in G-moll für Klavier und Streichinstrumente, eine Reihe von Liedern und ein stimmungsvolles Notturno für Violine und Harfe. Aus ihnen leuchtete wieder der fein empfindende Musiker hervor, der, allem Streben nach äußerlichen Wirkungen abhold, ruhig und ernst den ihm vorgezeichneten Weg weitergeschritten ist und geschaffen hat, wie es ihn drängte, nicht buhlend um die Gunst des Publikums, der darum aber auch nicht in den heute üblichen Fehler geraten ist, in die Untreue gegen — sich selbst.

Im »Musikpädagogischen Verein« veranstaltete Otto Neitzel einen jener lehrreichen Abende, an denen er nicht nur als Klavier-, sondern mehr noch als Lehrmeister seine gespannt lauschenden Zuhörer in die Geheimnisse der klassischen Kunstwerke einführt. In eingehender Weise beleuchtete er die Sonate Op. 106 und die Phantasie Op. 77 von Beethoven. Er gibt zu den einzelnen Sätzen und Motiven dichterische Erklärungen, die er selbst als Versuche betrachtet, die darum auch ganz anders ausfallen können. Es kommt nur darauf an, von dem Gesichtspunkte aus an die Werke heranzutreten, daß sie nicht allein der musikalischen Phantasie, sondern viel stärker der seelischen Erregung in Verbindung mit geistigen Vorstellungen entsprungen sind. Da die bestimmten Anhaltspunkte hierfür fehlen, so ist natürlich der Deutung des Hintergrundes ein überaus großer Spielraum übrig gelassen worden. Es wird also niemals die eine gegebene Erklärung die allein richtige sein können, sondern ihr Entdecker wird sich damit beruhigen müssen, dem selbständig denkenden und fühlenden Zuhörer eine treibende Anregung gegeben zu haben. Das ist der Nutzen, den Neitzel im Interesse einer lebendigen Kunstanschauung mit seinen erläuternden Vorträgen stiften will und auch wirklich stiftet.

In einem der Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle wurde die Tondichtung Frühling von dem noch jungen Komponisten Paul Scheinpflug unter der Leitung des Generalmusikdirektors von Schuch zum ersten Male öffentlich aufgeführt. Der Name Scheinpflug wurde zuerst in weiteren Kreisen genannt, als sein Leben sprühendes Klavierquartett auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel 1903 aufgeführt worden war. Wurden schon in diesem Werke Seelenkämpfe musikalisch ausgefochten, so noch mehr in dem genannten Orchesterstück, da die reichen instrumentalen Ausdrucksmittel eine weitere und breitere Entfaltung der inneren Vorgänge gestatten. Nicht umsonst nennt er diese Frühlingsdichtung Ein Kampf- und Lebenslied. Darin liegt schon ausgesprochen, daß die Sturm- und Drangperiode im Schaffen dieses Komponisten noch nicht abgeschlossen ist, daß es ihn treibt, seine Zuhörer an dem unruhevollen Wogen in seinem Innern teilnehmen zu lassen. In den Empfindungen selbst bekundet er seine eigene starke Persönlichkeit; in der Art, wie er sie äußert, steht er ganz im Banne der augenblicklich herrschenden Sucht, alles auf die Spitze zu treiben. Dadurch werden die Gegensätze zwischen grellen Intervallen, harten Klängen und andererseits erhabenen Zügen und melodischen Stellen von berückender Schönheit so schroff herausgehoben, daß der Eindruck, besonders der erste, nicht in dem Maße den Hörer ge-

Digitized by Google

fangen nehmen kann, wie das von einem starken Talente zeugende Kunstwerk es sonst tun würde.

In ganz anderem Sinne muß das Werk angesehen werden, das am anderen Tage in der Dreikönigskirche von der Robert Schumann'schen Singakademie zur ersten Aufführung gelangte. Ihr Leiter, Albert Fuchs, war zugleich der Dichter und Schöpfer der kirchlichen Tondichtung: Selig sind, die in dem Herrn sterben. Der Held des Dramas erlebt alle Begebenheiten in einem träumerischen Zustande, der der bevorstehenden irdischen Auflösung voraufgeht. Daß die Möglichkeit eines solchen Vorganges denkbar ist, hat Fuchs bewiesen — und die Musik war dabei seine wirksame Helferin. In ihr finden sich keine krassen Wirkungen, sie atmet durchweg vollkommene Abgeklärtheit. Er verschmäht aber auch die modernen Mittel nicht und weiß sie geschickt anzuwenden, indem er bei der Verurteilung des Belsazar und bei dem Tode Christi Kastagnetten, Xylophon, Tambourin und gedämpfte Blechinstrumente eintreten läßt; aber seine Instrumentation atmet stets eine Vornehmheit und ein künstlerisches Maßhalten. Die melodischen Linien verraten Ursprünglichkeit und werden nicht durch rhythmische Übertriebenheiten gestört. Die Behandlung der Singstimmen ist meisterhaft, und die Chöre sind an vielen Stellen von mächtiger Wirkung. Die Aufführung war eine höchst gelungene.

In der Oper wurde zu Beginn der Spielzeit nach den Ferien Flauto solo von d'Albert und Hans von Wolzogen mit schönem Erfolge aufgeführt und ist bereits oft wiederholt worden. Außerdem wurde der Oberon mit völlig neuer Ausstattung einstudiert und erzielte volle Häuser.

Der Moloch von Schillings. Bei der Frage nach der Bedeutung eines neuen Werkes handelt es sich heutzutage bereits nicht mehr um den künstlerischen Wert, wenigstens nicht in erster Linie, sondern um die Möglichkeit, ob es eine — Sensation zu werden verspricht, was so viel bedeutet, daß besondere äußerliche Reizmittel vorhanden sein müssen, durch die das Publikum an die Kasse gelockt werden kann. Vorläufig sind die Zeiten vorüber, in denen die Deutschen mit Stolz den anderen Nationen gegenüber von sich behaupten konnten, daß es ihnen mehr um die Kunst als um das Geschäft zu tun sei. Die Ausübung ist schon ganz in das Fahrwasser der Virtuosenkünste im schlimmsten Sinne geraten, und die schaffende Kunst arbeitet nur auf die Wirkungen los, ohne zu fragen, ob auch eine genügende oder — edle Ursache dafür vorhanden ist. Darum ist es nicht gleichgültig für ein Werk, wann es erscheint. Als vor einer Reihe von Jahren der italienische Verismus in der Blüte stand, und das Publikum schon Blut riechen mußte, noch ehe der Vorhang aufgezogen wurde, hätte niemand wagen können, im entgegengesetzten Sinne aufzutreten: er wäre unbeachtet geblieben oder ausgelacht worden. Erst als die Übersättigung[1]) eingetreten war, da kamen »Hänsel und Gretel« und vollbrachten mit ihren schlichten Weisen und ihrem unschuldigen Kindertreiben das Wunder, den verdorbenen Geschmack einigermaßen zu verbessern und in gesündere Bahnen zu lenken — wenigstens für kurze Zeit. Jetzt befinden wir uns wieder in einem Zustande der Verwilderung. Mögen die Urteile über die »Salome« ausfallen und auseinandergehen, wie sie wollen — in dem einen Punkte stimmen die einsichtsvollen überein, daß der durch sie erzeugte Rausch bald vorübergehen wird. Noch ist er aber vorhanden: und darum kommt eine so ernste Mahnung zur Umkehr wie der »Moloch« von Max Schillings um ein oder zwei Jahre zu früh.

Was Schillings schon vor zwölf Jahren beim Erscheinen der »Ingwelde« verheißen hat, das hat er erfüllt: er ist der bedeutende Musiker geworden, der es wagen

1) Dieser Auffassung begegnet man heute sehr häufig, obgleich sie den Tatsachen nur in sehr beschränktem Maße entspricht. Am einfachsten sprechen die Daten der markantesten Werke: Cavalleria (Rom 1890), Der Bajazzo (Mailand 1892), Hänsel und Gretel (Weimar 1893). Von einer eigentlichen Übersättigung an veristischen Stücken kann bei Erscheinen von »Hänsel und Gretel« durchaus noch nicht die Rede sein da sie um diese Zeit ihre Siegeslaufbahn in Deutschland noch nicht beendigt hatten.
D. Red.

Digitized by Google

darf, sich eines tragischen Stoffes zu bemächtigen. Er hat sich auf der Linie weiter bewegt, die Wagner vom »Lohengrin« durch den »Ring« hindurch zum »Tristan« gezogen hat. Für ihn gibt es keine Berechnung auf das Wohlwollen des Publikums, sondern er macht sich den dramatischen Stoff zu eigen, und durch die Erfordernisse der Handlung fühlt er sich in der Gestaltung seiner Musik gebunden. Da sind keine berechnete Wirkungen, da sind keine unnützen Häufungen der orchestralen Mittel, keine sinnbetäubenden Klangkünsteleien, keine harmonischen Verrenkungen. Mit eiserner Folgerichtigkeit zieht sich der dramatische Faden durch die ganze Musik hindurch. Dabei kann Schillings rührende melodische Töne anschlagen, wie in dem Gespräch zwischen Teut und Teoda im ersten und in deren großer Szene im dritten Akte. Auch seine dramatischen Motive sind nicht — Visitenkarten zur Erkennung der einzelnen Personen, sondern tragen den Keim der Weiterentwicklung in sich, wie das Moloch-Motiv beweist, das nachher sich bis zu einem mächtigen Chor steigert. Ihm steht die Verwendung aller zurzeit vorhandenen orchestralen Errungenschaften vollkommen zur Verfügung; aber er verwendet sie nur da, wo die Situation es nötig macht. Es ist kein willkürliches Prunken mit einem Staunen erregenden Können, sondern ein weises Abwägen je nach innerem Bedürfnis. Die Beschränkung, die sich Schillings nach dieser Richtung hin auferlegt, soll auch durchaus nicht eine absichtliche Gegenüberstellung im Hinblick auf andere Erscheinungen der Gegenwart sein, sondern ist für ihn eine künstlerische Notwendigkeit.

Die Dichtung stammt von Emil Gerhäuser, der das Fragment Friedrich Hebbel's in geschickter Weise ausgearbeitet hat. Dem Ganzen liegt der Religionsgedanke zugrunde, wie sich der Mensch zur Gottheit verhält, und wie durch die Religion die Kultur erzeugt wurde. Hebbel selbst hatte schon bei dem Beginn der Arbeit an seinem »Moloch« an eine Verbindung des Werkes mit der Musik gedacht. Wie das gestaltet werden müßte, darüber war er in einem Irrtum befangen, der aber glücklicherweise keinen Schaden angerichtet hat, da der Plan nicht zur Ausführung gelangte. Er hatte Robert Schumann für eine melodramatische Behandlung zu gewinnen gesucht, da ihm dessen Komposition seines »Heideknaben« außerordentlich gefallen hatte. Daß dazu ein dramatischer Musiker hätte gehören müssen, das war Hebbel nicht in den Sinn gekommen; denn sonst wäre er nicht gerade auf Schumann verfallen.

Die Aufnahme des Werkes war glänzend, was für den wirklichen Erfolg, den das Werk errungen hat, noch nichts beweist. Auch wundert mich nicht, daß die zweite Aufführung nicht so gut besucht war wie die erste; aber in dieser zweiten steigerte sich der Beifall, genau so wie am ersten Abend, von Akt zu Akt und wurde am Schlusse geradezu enthusiastisch. Darin liegt die Aussicht begründet, daß einige Zeit vergehen muß, bis das Publikum sich an dieses ernste und großzügige Werk, das frei von allen sensationellen Beigaben ist, gewöhnen wird; daß aber der »Moloch« noch als eine hervorragende Erscheinung der Gegenwart allgemein anerkannt werden wird, das liegt für mich außer allem Zweifel. Eduard Reuß.

Leipzig. Der Riedelverein gestaltete sein erstes Konzert zu einer Schumann-Liszt-Feier, um an die Todestage der beiden Musiker zu erinnern. Das ergab ein nicht uninteressantes Programm, teilweise unter der Devise: An ihren Schülern sollt ihr sie erkennen. Schumann ging dabei leer aus, die Liszt'sche Richtung war mit Dräseke, Cornelius und Wolf vertreten. Lehrreich war vor allem die Gegenüberstellung der Orgelwerke über B-A-C-H (von Schumann die erste Fuge) von Schumann und Liszt. Man kann heute die Werke wohl von der Seite betrachten, was ihren Schöpfern Bach eigentlich war, als was er sich ihnen innerlich vorstellte. Auf der einen Seite der in sich versenkte, über den heiligen Namen Bach grübelnde Schumann, auf der anderen Liszt, dem Bach als der Pionier der Gegenwart und Zukunft erscheint und der gleichsam in Bach's Namen sein so überaus kühnes Werk schreibt. Der Vortrag der Seligkeiten machte noch weiterhin klar, daß Liszt der eigentliche Festgeber war. Von Hugo Wolf hörte man die geistlichen Lieder auf Eichendorff'sche Gedichte. Die Chöre haben in letzter Zeit trotz ihrer Schwierigkeit ziemliche Verbreitung erlangt und sie dürfen tatsächlich überraschen, da sie Wolf mit 21 Jahren schrieb. Ich

Digitized by Google

konnte mich nie eigentlich mit ihnen befreunden. Denn dieses Eingehen auf kleinste Wendungen, auf einzelne Worte, worauf die Lieder zu einem guten Teile aufgebaut sind, hat meiner Ansicht nach immer etwas Kleinliches. Der Rhythmus, die schlichte Innigkeit der Eichendorff'schen Gedichte gehen fast ganz verloren. Wäre Wolff nicht ein so feinsinniger Schilderer, man könnte die Lieder, so interessant sie sind, als feine Karikaturen einer kleinlichen Kunstrichtung ansehen. Der von Cornelius vorgetragene dreiteilige Liebeszyklus für Doppelchor (auf Text von Angelus Silesius) ist kein besonders glückliches Werk. Einen Mangel sehe ich vor allem im Text, der insofern einer Vertonung nicht günstig ist, als er eigentlich viel zu musikalisch ist, d. h. ähnlich wie die Musik verfährt, indem er über das gleiche Thema in immer anderer Weise redet, dabei viele Worte gibt und den Komponisten zwingt, auf diese immer wieder einzugehen. Trotzdem Cornelius überaus planvoll verfährt, ist es ihm dennoch nicht gelungen, ein großes einheitliches Ganzes herzustellen, da er wieder viel zu ehrlich ist, um große Formen auf Kosten des Textes zu erzielen. Unsere Zeit dringt mit einem gewissen Rechte wieder auf eine vollere Entfaltung rein musikalischer Mittel, mögen wir uns auch insofern in einem Durchgangsstadium befinden, als die Musik mit starken Stimmungselementen ohne tieferen Inhalt arbeitet, was zuletzt nichts anderes heißt, als daß man ein Bedürfnis fühlt, musikalisch gewissermaßen auszuruhen, sich in seelischer Beziehung mit Musik zu stärken, weniger sich anfzuregen. Der breite Raum, den die ältere Musik heute einnimmt, die Bewegung des Volksliedes, ist wohl auch von diesem Standpunkt aus zu betrachten. Wenn die Chöre der Alten auf kurze, markante Sätze aufgebaut sind, die sich fortwährend wiederholen, so läßt ein solcher Text die Musik in ganz anderer Weise zu ihrem Rechte gelangen als es z. B. bei den langatmigen Gedichten des Silesius der Fall ist, die der Musik nur beschränkte Entwicklungsmöglichkeiten zulassen. In einem andern Konzert des Riedelvereins war es sehr interessant, neben Brahms (Requiem) Bruckner's 150. Psalm zu hören, und zwar wegen der Wirkung auf das Gefühl, das auf geradezu revolutionäre Weise anders eingestellt wird. Der Gegensatz von ruhiger, tiefer Besonnenheit und Ekstase kann einem kaum stärker zur Besinnung kommen als bei diesen Meistern und besonders diesen Werken. Bruckner befindet sich bei einem derartigen Text in höchster Ekstase, er schwebt gleichsam über der Erde, er phantasiert und jubelt, beinahe ohne sich Rechenschaft zu geben. Besonders der Anfang ist von elementarer Kraft, man kann sich kaum etwas Urwüchsigeres denken. Das Gewandhaus vermittelte die neunte Sinfonie Bruckner's, die zweite Sinfonie Mahler's und die Serenade Reger's. Über den Charakter des Scherzo in der Bruckner'schen Sinfonie hört man immer noch recht verschiedene Meinungen, indem der Humor, wie er in dem anderen Scherzi zu treffen ist, in erster Linie hervorgehoben wird. Meiner Ansicht findet sich aber in dem Satz so viel Unheimliches, im Trio auch Trostloses, daß man allermindestens des eventuellen Humors nicht froh wird. Die Mahler'sche Sinfonie fand ziemlich starken Anklang, wenn sich auch niemand recht erklären kann, wie die beiden leichten Mittelsätze in das ernste Werk hineinkommen. Da wir diesem Winter auch noch die sechste Sinfonie hören werden, sei bei dieser Gelegenheit auf Mahler nochmals zurückgekommen. Von Max Reger hörte man außer der Serenade in einem Konzert der Komponisten zwei neue Werke, die Violin-Klaviersonate im alten Stil und Präludium, Paßacaglia und Fuge op. 96. Daß Reger sich in seinen Werken stark wiederholt, ist nicht zu bezweifeln, und wird allgemeiner gefühlt, als es noch ausgesprochen wird. Man merkt, daß seinem seelischen Empfinden ziemlich enge Grenzen gezogen sind, was auch äußerlich in der Verwendung der Formen zum Ausdruck kommt. So ist der Aufbau der Fugen Reger's fast überall gleich, es wird meistens ruhig begonnen, allmählich und zwar mit Hinzutreten kleiner Kontrapunkte, wird die Fuge immer kräftiger, bis sie mit einem mächtigen Klavierdonner abschließt. So hat der Schlußteil der Fuge aus dem Werk über ein Thema von Bach mit dem aus Op. 96 eine so starke Ähnlichkeit, daß man ruhig Stellen von dem einen Werk ins andere nehmen könnte. Das Interessante ist dabei, daß die beiden Themen in ihrem Charakter ganz verschieden sind und das aus der Bach'schen Melodie gewonnene, melancholische einen andern Fortgang erwarten läßt.

Digitized by Google

Aus ganz verschiedenem Material entsteht zuletzt das fast gleiche, nämlich etwas bei Reger Typisches. Und das darf doch unbedingt zu denken geben. Dann fällt einem die Ähnlichkeit in Reger's Kontrapunkten und in Teilstücken der Themen stark auf. Die Fugenthemen der beiden neuen Werke sind einander sehr ähnlich, so daß auch hier die Verarbeitung starke Analogien mit sich bringt. Das Hervorstechende sind kleine, niedliche Motive, die dann mit der ganzen Kunst von Reger's kombinatorischem Geist derart emporgeschraubt werden, daß es den Anschein hat, man hätte wirklich etwas innerlich Großes vor sich. Denn daß auch nur eine Spur Größe, ein monumentales Etwas in den Themen liegt, das wird wohl kaum der enragierteste Regerianer behaupten können. Und dennoch immer diese himmelstürmenden Schlüssel! Mit der Suite im alten Stil hat Reger eines seiner eingänglichsten Werke geschrieben. Man kennt Reger's Fähigkeit, sich in andere Stilarten einzuleben. Der erste Satz arbeitet fast durchgängig mit bekannten Motiven Bach's, er gibt sich aber so ungesucht und läuft so munter und mit hübschen humoristischen Episoden fort, daß man daran nur seine Freude haben kann. Das Largo aber, dessen alter Stil vornehmlich darin besteht, daß der Baß in der Weise das Basso continuo behandelt ist und das Klavier, wenn auch selbständig, begleitet, ist einer der reinsten langsamen Sätze, die ich von Reger kenne, so daß man nur wünschen könnte, die Musikernatur Reger's komme öfters in dieser Weise zum Ausdruck. Würde sich Reger von seinen angehäuften und zu einem guten Teil stereotyp gewordenen Kontrapunkten befreien, statt Bach noch andere Musiker, besonders italienische oder italienisch geschulte Musiker dieser Zeit studieren, dann wären von diesem Komponisten wohl noch andere Werke zu erhoffen. Eine Überraschung bot unbedingt die Orchesterserenade. Den Komponisten der Sinfonietta erkennt man in diesem überaus wohlklingenden Werk nicht ohne weiteres wieder. Er gibt sich beinahe anspruchslos, eine sinnige Natur, die am Beschaulichen Freude hat, spricht aus ihm. Aber eigentlich bedeutend ist das Werk, das in seiner Gleichmäßigkeit des Ausdruckes die engen Grenzen von Reger's Empfindungsleben ebenfalls dokumentiert, nicht und hat wohl gerade die Freunde der Reger'schen Kunst etwas enttäuscht. Das Werk ist starke Stimmungsmusik, etwa von der Art des freundlichen Brahms. Die Sätze sind recht unproportioniert; der zweite hört auf, wenn man glaubt, jetzt fange er eigentlich einmal an, der letzte findet überhaupt kein Ende. Die Serenade macht gegenwärtig ihren Rundgang durch die Konzertsäle; ein anderes Schicksal wie der Sinfonietten ist ihr unbedingt beschieden.

Ein paar Worte noch über die deutsche Vereinigung für alte Musik, die auch hier großen Anklang fand. Was sie von der Pariser Vereinigung vorteilhaft unterscheidet, ist die ernstere Auffassung ihrer Aufgabe gegenüber alten Werken. Nirgends handelt es sich um modern zugestutzte Bearbeitungen wie bei der Pariser Société, auch nicht um Ausnahmswerke, so daß das Gefühl der Echtheit wohltuend berührt. Einige Anmerkungen möchte ich aber dennoch machen: Von Buxtehude kam die D dur Sonate aus op. 2 für Violine und Viola das Gamba mit Cembalo zum Vortrag, was zum wertvollsten des ganzen Abends gehörte. Ein Übelstand zeigt sich darin, daß man den Fundamentalbaß auf dem Cembalo doch zu wenig hört. Denn da die Gambe sehr oft ihren eigenen Weg geht, so wird der Baß nicht durch ein weiteres Streichinstrument klanglich unterstützt. P. E. Bach's bekannte Regel, das Ideal der Begleitung sei ein mit dem Klavier gehendes Violoncello, kam einem ganz unwillkürlich in den Sinn. Im übrigen zeigte sich auch in diesem Konzert, daß für kleine Kammermusik das Cembalo das geeignetste Instrument und jedem andern Instrument vorzuziehen ist. Bei größerer Besetzung ergibt sich aber schnell der Übelstand, daß man von ihm etwas zu wenig hört was sich bei einem Vortrage des ersten brandenburgischen Konzertes von Bach Kammermusikmatinee des Bach-Vereins zeigte, wobei allerdings zu bemerken ist, daß derart stark instrumentierte Werke, bei denen auch ohne Harmoniefüllung fast nie harmonische Leeren vorkommen, ein Harmonieinstrument auch nicht so sehr notwendig haben, wenn man es auch auf keinen Fall entbehren möchte. Bei solchen Werken ist dem modernen Flügel unbedingt der Vorzug zu geben, weil es sich auch diesen Verhältnissen anzupassen vermag. Für Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet die Münchner Vereinigung

Digitized by Google

»Fortepianos« (Hammerklavier), wofür man sich nicht gerade begeistern kann. Denn diesen Instrumenten schadet die Konkurrenz unserer Klaviere, die die Vollendung dessen sind, was die alten Hammerklaviere wollen. Das Cembalo ist in seiner Art ein vollendetes Instrument, mit nichts vergleichbar, welches Argument bei den alten Hammerklavieren wegfällt. Sie haben allerdings etwas Treuherziges, was in ähnlicher Art jeder noch von den jetzt allmählich verschwindenden Tafelklavieren her kennt, aber der Mangel an Tonfülle und Schönheit wird dadurch wohl kaum ersetzt. In dem Programm hätte ich gern noch etwas mehr Schöpfungen im Stile Buxtehude's oder der Arie Erlebach's (»Die Zeit vergeht«) gesehen, da an Werken aus dem 18. Jahrhundert zum größten Teil relative Kleinigkeiten, worunter teilweise auch allerliebste, geboten wurden. Das ist nun sicher nicht ganz zufällig, aber das 18. Jahrhundert wird mit leichten Liebesliedern von Händel, Haydn und Mozart, mit den gewählten Instrumentalstücken von Gaßmann und Carl Stamitz nur sehr einseitig präsentiert. Höher steht die Sonate Amoll von Franz Benda, der Erfolg des Bdur Trios von Johann Stamitz war aber vollkommen, um so mehr, als schon der volle Klang seine Wirkung ausübte. A. H.

München. Ilse von Stach's Weihnachtsmärchen »Das Christelflein« erlebte mit Hans Pfitzner's Musik seine Uraufführung im Münchner Hoftheater. Über den literarischen Teil des Werkes ist wenig zu sagen. Frau von Stach steckt eben noch tief im Dilettantismus; sie meint es, wie alle Dilettanten, natürlich herzlich gut, aber was sie uns da vorführte, klang sehr nach gesuchter Kindlichkeit, die oft ins Kindische überging, und nach posierter Naivität. Möge doch endlich die Erkenntnis aufdämmern, daß für die Kinder gerade das beste gut genug ist, und möge man endlich mit den rührseligen Sentimalitäten, die stets an Weihnachten zu Markt gebracht werden, aufräumen. Dann wird auch ein Komponist vom Range Pfitzner's, wenn er das ehrliche Bestreben zeigt, eine gute »Gelegenheitsmusik« zu schreiben, nicht mehr genötigt sein, Talmiwaren mit dem lauteren Gold seiner edlen Musik zu vermischen. Pfitzner, der nach dem noch stark in Wagner'schen Bahnen sich bewegenden »Armen Heinrich« mit seinem düsteren Kolorit überraschend lichte und freundliche Töne für die Märchenwelt seiner »Rose vom Liebesgarten« gefunden hatte, ist hier wiederum mit einer äußerst sympathischen Gabe, einem wahrhaften Frühlingsstrauß holder Melodien erschienen, die sich durch das ganze Werk hinziehen und es verklären mit ihrem lichten Zauber. Pfitzner hat hier den Mut gefunden, einfach zu sein in den künstlerischen Mitteln. Er hat es verschmäht, ein modernes großes Orchester mit allen Schikanen, ohne die sonst ein »moderner« Komponist angeblich nicht auskommen kann, musizieren zu lassen. Einfach und bescheiden ist die Musik, die lediglich mit doppelten Holzbläsern, zwei Hörnern und Harfe neben den Streichern arbeitet (nur gelegentlich treten auf der Bühne eine Trompete sowie drei Harfen hinzu), eine Musik, die selbst noch unalterierte Dreiklänge und natürliche Kadenzen aufweist, anstatt, wie gewisse Perversitätskomponisten, den Elementen der Kunst zu Gunsten überpfefferter Spitzfindigkeiten zu entsagen. Und doch, wie interessant, wie modern sogar ist dies kleine Orchester, das stets blüht und klingt, behandelt. Da sieht man wieder einmal, daß es auch andere Wege als jene von einer gewissen Artistenclique als alleinseligmachend gepriesenen gibt, ohne daß wir zur Einfachheit der Vergangenheit zurückzukehren brauchen. Entzückend ist schon die allerdings wohl etwas zu lang geratene Ouvertüre, in der fast alle Hauptmotive des Werkes enthalten sind. Der erste Akt bringt dann neben einigen melodramatischen Partieen ein ansprechendes Lied des Knecht Rupprecht sowie mehrere Tänze der »Tannenjunker« mit den »Tannenjungfrauen« und klingt weihevoll mit einem Chor der Engel aus. Eine kurze Einleitung steht vor dem zweiten Akt, der dem kranken Kind gewidmet ist und musikalisch weniger reich ausgestattet erscheint. Ganz herrliches bietet jedoch wieder die Musik zum dritten Akt, dessen Vorspiel ein echtes Juwel ist. Die gleiche reizvolle Melodie hat Pfitzner dann auch einem Satze seines Streichquartettes zugrunde gelegt, ein Beweis dafür, wie sehr er selbst dieses Thema schätzte. Dieser Tanz der Engel beherrscht denn auch den ganzen Akt, der zum Schluß wieder in den Anfang der Ouvertüre mündet: die Engel beten Gott Vater an, während das Christkind die Himmelsleiter hinansteigt. Edgar Istel.

Digitized by Google

Vorlesungen über Musik.

Bologna. Domenica Oliva im Stadttheater eine Gedächtnisrede auf Richard Wagner anläßlich einer Erinnerungsfeier an die erste Lohengrin-Aufführung in Bologna (28. Nov. 1871).

Halle a. S. Professor M. Friedländer-Berlin in der Literarischen Gesellschaft: »Das deutsche Volkslied« (3. Dez.); am Klavier: Dr. H. Abert. — Von Oktober bis Dezember hielt Privatdozent Dr. H. Abert zehn öffentliche Vorträge über J. S. Bach.

Leipzig. Prof. Dr. Barth in der Musikgruppe des »Allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins«: Das Hören.

Paris. La Section de Musique de l'Ecole des Hautes-Etudes Sociales, dirigée par notre collègue M. Romain Rolland, a recommencé ses cours du lundi le 5 novembre et ses conférences-concerts du jeudi le 6 décembre. Le programme des cours est le suivant: MM. A. Gastoué, les origines des maîtrises d'églises; P. Aubry, Questions relatives à l'histoire de la musique au Moyen-Age; H. Quittard; les formes de la Musique vocale de chambre en France, jusqu'à la cantate; A. Pirro, de Schütz à Keiser; D. Calvocoressi, la Musique à programme (historique et esthétique); L. de La Laurencie, les Origines de l'Opéra-Comique; J. Tiersot, Beethoven musicien de la Révolution française; L. Laloy, La Musique d'Extrême-Orient.

Le programme des concerts-conférences a été ainsi établi:

Le R. P. Komitas: la Musique populaire arménienne; MM. L. Laloy: Musique moderne; J. Chantavoine: La Ballade allemande: Carl Loewe; Henry Expert: Claude Le Jeune; H. Quittard: A. Pirro et R. Rolland: De Schütz à Keiser: Reinhard Keyser; P. Landormy: Mozart; M. Brenet: Origines de la Musique descriptive; J. Tiersot: Chants de fêtes nationales.

Notre collègue M. Gastoué a commencé le 13 novembre, à l'Institut catholique de Paris deux séries de cours: le premier a pour objet la lecture latine et le Solfège l'étude pratique du Rhythme, la Psalmodie et les chants qui s'y rattachent, les hymnes, proses et chants divers. Le second cours sera consacré à l'étude approfondie de la Rhythmique et des Formes musicales.

Stuttgart. Am 5. Januar Dr. Abert-Halle im Tonkünstlerverein: »Die Glanzzeit der Stuttgarter Oper unter Herzog Karl Eugen«.

Wien. Prof. Dr. Guido Adler zu Gunsten der »Mensa academica« und des Volksheims: Musikalische Kulturprobleme der Neuzeit.

Notizen.

London. In "Musical News" 15 Dec. 1906, Hildegard Werner of Newcastle-on-Tyne notes regarding *Swedish and Norwegian "national anthems"*. On 12 Feb. 1805, at a Grand Fete given in Stockholm in honour of the unfortunate Napoleon-enemy and Anglophile King Gustavus IV of Sweden (1778—1837, regn. 1792—1809), the English "God save the King" was sung to a Swedish translation, and was thereafter adopted for Swedish national anthem. In 1814 Sweden and Norway were united, in which sense the anthem then passed to Norway also. In 1844 the Swedish author C. V. Strandberg wrote the stanzas beginning "Ur Svenska hjertans djup", and Otto Lindblad (1819—1864, — no relation of Adolf Fredrik Lindblad 1801—1878 the" Swedish Schubert" and teacher of Jenny Lind) set them to music; this then superseded "God save the King" for Sweden-Norway. About 1863 the Norwegian novelist and dramatist Björnstjerne Björnson (b. 1832) wrote the stanzas beginning "Ja, vie elsker dette Landet", and the shortlived Rikard Nordraak (1842—1866, pupil of Kiel and Th. Kullak in Berlin, wrote incidental music to Björnson's plays "Maria Stuart in Skot-

land" and "Sigurd Slembe") set them to music; since when this has been the separate Norwegian national anthem. — Grieg (b. 1843) just out of school from Leipzig worked for a year or two with *Nordraak* in Copenhagen towards a Scandinavian national style, and made regarding that the memorable but in its latter part too arrogant remark, "Scales fell from my eyes; first through him I learnt to understand the national character of the northern races and my own nature; we leagued ourselves against the Mendelssohn-mixed effeminate Scandinavianism of Gade [1817—1890], and enthusiastically entered the new path on which the northern school now travels". See also translations from "Dagbladet", which bear on Nordraak, in "Musical Times" Feb. 1894. — Just the other day, in commemorative oration at unveiling of monument to Nordraak in May 1906, Björnson (see "Musical Times" July 1906) said: — "Nordraak's death completely altered my plan of life. My mind was filled with the old Icelandic battle-songs and pictures from the ancient *Northern Mythology*. It was my intention out of this material to create, in conjunction with the deceased, great dramas, for which he was to supply the music. His early death frustrated those plans. Afterwards Richard Wagner used the same sources for his works. But though I am not learned in musical matters, I must say that in my opinion Wagner has failed to hit upon the right thing in his presentation of Germanic mythology. He has imparted a sensual sentimentality to it, which is alien to its nature." The interpolation made by Wagner into the material of the old Norse mythology consisted of his own two personal hobbies, first the "free individual" (socialism) and secondly "redemption by love" (unfettered love between the sexes); neither of these existing in any form in the legends (II, 319, June 1901).

The following are the remarks of R. A. Streatfeild (see "Bücherschau") on the *powers of characterization shown by Handel* in his (a) operas, (b) oratorios.

(a) Handel was admittedly a man of exceptional ability, a practical musician who heard his works performed as soon as he wrote them, and a theatrical manager of wide experience. Can we believe that for forty years of his life he wrote and produced works which have no value save as containing a few songs that are still potent to charm the popular ear? The thing is inherently incredible. Handel's operas are cast in a form that no longer appeals to the public, it is true; but the form satisfied Handel and the other composers of his day, and it satisfied the audiences who applauded them. Unless therefore we dismiss the composers and audiences of the eighteenth century as a parcel of dolts, it will be well to examine the works which our historians condemn so lightly, and to see if we cannot find in them some explanation of the success which they undoubtedly won. It is generally said that Handel's operas are merely a string of solos and duets with a chorus to bring down the curtain. A cursory examination of the works in question reveals that this is not the case. Handel used the chorus in his operas more freely than is usually stated, and when occasion demanded he wrote concerted numbers for solo voices in a manner ordinarily looked upon as the invention of a much later age. In the operas of "Alcina", for instance, the chorus is freely used in the scenes in which the victims of the enchantress Alcina appear, and there is a trio in which the passions of three characters are expressed with extraordinary power. It is noticeable too that as Handel advanced in years and experience he used the chorus more freely. In his later operas such as "Giustino", "Imeneo", and "Deidamia", the chorus plays a decidedly more important part than in his earlier works. But at no time did Handel permit the rules and conventions that governed opera in his day to override his own judgment. A great deal is made by historians of these rules, which are religiously copied by one after another from Rockstro's writings, but as a matter of fact Handel bore with them only so long as it suited him to do so. He followed the convention of the time with regard to the plans of his librettos, the introduction of the inevitable confidantes, and the no less inevitable under-plot, but within certain limits he permitted himself whatever freedom he desired. The conventions of one age always appear foolish to another, but we should not allow ourselves to be blinded by them to the value of the work they support. The conventions of the Attic drama differ widely from those of our own stage, but they have not been thought to obscure the beauties of Euripides. But apart from convention Handel's view of opera differed completely from that of our own times. He treated it lyrically, not dramatically, and who shall say that he was wrong? In our time opera has tended more and more to approach the confines of drama. Disregarding the one immutable convention by which opera exists as an art-form-the substitution of song for speech-we aim at a bastard realism, striving to bring the song of opera as near as possible to the spoken

accents of drama. Nothing can make opera realistic, it is conventional in essence; the less lyrical and more dramatic it is, the less has it a reason for a separate existence. Handel set his dialogue as recitative, and when a lyrical moment called for an intenser method of utterance he rose into song. With what succes he did so cannot be declared until one of his operas has been heard upon the stage, but no one who accepts Mozart as a master of opera can condemn Handel by reason of the form he adopted. Certain conventions apart, the two men worked upon similar lines, and I have a strong impression that a performance of one of Handel's operas would be a surprise to the critics and historians who habitually speak of them as a bundle of dry bones.

It would be useless to try to review Handel's operas in detail. By reason of their subjects perhaps even more than their intrinsic musical value some of them appeal to a modern audience far less than others. Many of the librettos which he set are inane rubbish, but no one who turns their pages can fail to be struck by the amazing force with which he gave realisation to any spark of human interest which the situation contained. I have already referred to "Alcina", which is founded on an incident in Ariosto's "Orlando Furioso", and is almost identical in subject with one of Gluck's most famous works. The plot is excellent, and the opera contains many scenes which give full scope to Handel's genius. Alcina is a pagan sorceress, who, like Armida, has beguiled a Christian knight, in this case named Ruggiero, to her enchanted gardens, and holds him there imprisoned in her voluptuous embraces. He is finally released by his bride Bradamante, who comes in disguise to seek him, and persuades him to destroy Alcina's palace by breaking the magic urn, which is the symbol of her power The opening scene in the enchantress's palace is one of captivating loveliness. There are choruses and dances of magical beauty, and Alcina sings her passion in strains of the most voluptuous tenderness. Alcina, in fact, is one of Handel's most carefully studied characters. When she discovers Ruggiero's faithlessness there is a wonderful scene in which she pours forth her soul in tempest, calling on her minion spirits to assist her. Later her mood changes, and a lovely air "Mi restano le lagrime" paints the anguish of her wounded heart in the most moving colours. Ruggiero is finely drawn also. His air "Verdi prati" is well known in concert rooms, but apart from its context it loses all its psychological force. It is the knight's farewell to the enchanted splendour of Alcina's garden, and Handel with his unrivalled knowledge of human nature has contrived to suggest in the music a touch of that regret, which, so long as men are what they are, can hardly fail to make itself felt at such a time. Those who measure the works of earlier days by the suggestion of modernity which they exhibit, should compare Handel's treatment of this scene with Goethe's poem "Rinaldo", in which the same idea is elaborated with truly Goethesque subtlety. "Alcina" does not by any means stand alone among Handel's operas; in fact it is hardly possible to open one of them without finding proof of the remarkable manner in which Handel turned every opportunity of character-drawing to account. "Rinaldo" and "Amadigi" resemble "Alcina" in plot, both dealing with the attempts of a heathen sorceress to win a Christian knight from allegiance to his faith and his love, though the action is set in different surroundings. "Rinaldo" is one of the most picturesque of Handel's operas. It rings with the crash of arms and the tumult of battle, and every opportunity of vivid painting is eagerly seized. The march of Crusaders, the entry of Armida in her dragon chariot, the array of Argante and his Paynim knights, the conflict of the Christian warriors with the monsters who protect Armida — all these are drawn in the most brilliant colours, and as a contrast we have scenes of exquisite charm such as that of Almirena's garden, lulled by the song of birds and the murmur of brooks, or that in which the Sirens endeavour to beguile the Crusaders in a song of magical loveliness. "Amadigi" is conceived in a quieter vein, the enchantress Melissa being of tenderer fibre than either Alcina or Armida, though she too can rise to strange heights of passion upon occasion. This opera is singularly rich in beautiful and expressive songs, and it would be legitimate to maintain that Amadigi's lovely air "Susurrate, onde vezzose" is unsurpassed for sheer musical beauty in the whole range of Handel's works. The close of "Amadigi" is astonishingly fine, the scene in which the ghost of Dardanus rises from the dead and warns Melissa to desist from persecuting the lovers having a touch of grim horror that recalls the wonderful scene in the cavern of the wich of Endor in "Saul".

But it would be a long business to go through all Handel's operas, pointing out their beauties in detail. I should like to correct once for all the impression so carefully disseminated by historians that his operas are all alike. How different for instance are "Serse", a bustling comedy of intrigue, probably founded upon a Spanish model, and "Atalanta", a delicious tale of woods, with its choruses of nymphs and hunters, and its indescribable air of light-hearted gaiety and out-of-door freshness. "Admeto", which is founded upon the world-renowned legend of Alcestis, is one of Handel's finest operas. It is disfigured by the

usually silly underplot, but many of the scenes are fully worthy of the noble story. Alcestis is one of Handel's finest creations, and the selfish amorist Admetus is very happily drawn. The supernatural part is exceedingly impressive; the overture to the second act, in which the horrors of the infernal regions are described, is a wonderful piece of tone-painting; and the opening scene, in which the dying Admetus is tormented by the Furies that gather round his couch, is no less striking than the corresponding scene in Gluck's "Iphigenia in Tauris". But I must pass over the rest of the operas, with only a reference to "Riccardo", with its wonderful scene of storm and shipwreck; to "Giustino", with its romantic apparition of Fortune and its charming sailors' chorus (possibly the model of Mozart's "Placido e il mar" in "Idomeneo"); and to "Giulio Cesare", with its vision of Parnassus, to name but a few of the picturesque details scattered through Handel's operas. The student may safely be left to note these and many other beauties at his leisure. I can assure him that so far from merely stringing airs and duets together to suit the vitiated taste of a public that cared for nothing but vocal display, Handel brought to his task not merely a mature knowledge of stage effect, but an unfailing wealth of imagination, controlled, it is true, by an ever present sense of the essentially lyrical nature of opera, together with a grasp of character and a sympathy for human nature such as those who known his operas only by a few detached songs can never realise.

(b) Apart from the majestic and impeccable form of Handel's oratorios, the point in them that must infallibly strike the most casual observer is their immense range of thought. Handel's imagination was irrepressible, his sympathy was boundless; in this case the two things come to much the same thing, for without imagination a wide range of sympathy is impossible. Nothing was strange to him; he could take every point of view. He who, in his own words, when writing the Hallelujah Chorus, "did see Heaven opened and the great God Himself", was equally at home in the high places of heathendom. Whatever his own religious views may have been — and his contemporaries believed him to be a sincere Christian — he had a most subtle appreciation for the nuances of pagan rites. His heathens never repeat themselves. Compare, for instance, the brilliant festivities of the Philistines in "Samson" with the "dismal dance around the furnace blue" in "Jephthah"; the frozen elegance of Roman ritual in "Theodora" with the barbaric raptures of the worshippers of Mithra in "Alexander Balus". But religion is but a fraction of the field he covered. He is equally at home in the far-away patriarchal life of the Old Testament as pictured in Caleb's song, "Shall I in Mamre's fertile plain", in "Joshua", in the pomp and glitter of Solomon's court, in the insolent splendour of Belshazzar's feast, in the clash and din of battle in "Deborah", in the cold raptures of martyrdom in "Theodora", in the sunny sparkling life of old Greece in "Semele", in the innocent revels of nymph and shepherd in "Acis". But it would be easy to fill pages in enumerating his triumphs. Nothing came amiss to him; the passions and aspirations of the human race are written in his oratorios for all to read. There is hardly a thought that man has conceived to which he has not given undying expression. Love, its rapture or despair, is it not written in "Now, Love, that everlasting boy", in "Semele", and in "Draw the tear from hopeless love" in "Salomon"? Envy, calumny, jealousy, are they not immortally pictured in monumental choruses in "Saul", "Alexander Balus", and "Hercules"? But it is not only in his expression of the general passions common to humanity that he shines. He had a power of characterisation that in musical history has only been equalled by Mozart. He dealt often with unpromising subjects, but his imagination made definite realities out of the most shadowy figures, and when an opportunity was given him he could trace the development of character with the most exquisite subtlety. A remarkable instance is his treatment of the character of Jephthah's daughter, who is first presented as a charming type of light-hearted girlhood, but ennobled by suffering rises by gradual stages to sublime heights of self-sacrifice. Somewhat similar, yet most exquisitely differentiated, is Susanna, a tender loving wife exalted to the rank of heroine by trial. But in every work we find varying shades of character expressed with commanding truth. How different, for instance, is the stoical resignation, illumined by no gleam of faith in a hereafter, of the pagan Cleopatra in "Alexander Balus", from the rapture of exaltation with which the Christian Theodora meets her doom. Not only in his protagonists is Handel's marvellous knowledge of human nature and his supreme mastery of expression manifested. Many of the minor characters in his oratorios spring into definite life as it were with a few strokes of the brush. Can there be a completer presentment of braggart cowardice than the music of Harapha in "Samson", or of the smooth duplicity of an Oriental statesman than Ptolemy's first song in "Alexander Balus", though the man shows himself in his true colours later in the work? How subtly does Handel distinguish between the two mothers whose contention for the child of one of them forms a famous episode in "Salomon". How admirably, again, are the two Roman soldiers in "Theodora" contrasted, Valens, the

black-hearted tyrant who delights in inflicting suffering for its own sake, and Septimius a type of easy-going humanity with no pronounced convictions on any subject, but an ample supply of sympathy for the troubles of his friends.

Vincent Novello (1781—1861) was organist Portuguese Chapel, South Street, Grosvenor Square, 1797—1822. In 1811 he had engraved by Sawyer and Son, Dean Street, Soho, and published 2 vols. "Novello's Sacred Music as performed at the Royal Portuguese Chapel", i. e. masses and motetts for the Catholic service, many by himself. *Novello and Co.* take 1811 as their first publishing date, and 1829 (when in name of Vincent's son Joseph Alfred aged 19 a regular publishing-business with some sort of shop-front was opened at 67 Frith Street, Soho) as their first general-business date. In 1834 business and printing-works were removed to 69 Dean Street, Soho. In 1866 Henry Littleton became sole proprietor. In 1867 the business of Ewer and Co. was acquired and added, and under title Novello Ewer and Co. business was removed to 1 Berners Street (N. of Oxford-Street), printing &c. works remaining in Dean Street S. of Oxford-Street). In May 1898 firm was registered as a Company, under present title of Novello and Co. Limited. In same year printing &c. works were moved to Hollen Street, leading out of Wardour Street, Soho. On 26 Nov. 1906 firm moved to new premises of over $^1/_2$ acre leased from Crown adjoining printing works, bu facing as no. 166 Wardour Street (S. of Oxford-Street). New buildings in Renaissance style, by F. L. Pearson. Contain Roubilliac's statue of Handel, made 1739 for Vauxhall Gardens. Soho has always been a settlement for foreigners since about 1685, when the Huguenots began to come over from France. Very many of the early London music-publishers were foreigners. Besides Novello, other music-publishers in Soho have been Peter Welcker (Gerrard St.), Corri and Dussek (Dean St.), Goulding and D'Almaine (Soho Sq.), Wessel and Stapleton (Frith St.), and Coventry and Hollier (Dean St.).

München. Der Münchener Chorschulverein, der sich durch die Pflege der a cappella-Chormusik, besonders des 16. u. 17. Jahrhunderts besondere Verdienste um das Münchener Musikleben erworben hat, blickte Ende 1906 auf eine 25jährige Tätigkeit zurück. Sein letztes Konzert brachte Vokalwerke von Palestrina und Orgelkompositionen von Merulo und Frescobaldi. Der Verein steht unter der Leitung des Domkapellmeisters E. Wöhrle.

Paris. La première séance de la Fondation Bach (5e année) dirigée par notre collègue M. Charles Bouvet a eu lieu, le 17 décembre; le programme était entièrement consacré à J. S. Bach et ses fils: Karl Philipp Emanuel, Johann Christian, Johann Christoph Friedrich et Wilhem Friedmann. J.-G. P.

Wien. Die reiche Musiksammlung der »Gesellschaft der Musikfreunde« soll zu einem besonderen Musikmuseum vergrößert werden. Bekanntlich enthält die Sammlung viele Manuskripte von Meistern wie Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Mendelssohn. In einem Glasschrank wird der Schädel Haydn's aufbewahrt. Unter den Instrumenten ist die Klaviersammlung besonders hervorzuheben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Anonym, Die Geschichte der Schöbeschen Kantorei zu Bitterfeld. Festschrift. Bitterfeld, Oswald Koch, 1906.

Brandsch, G., Über Werden u. Vergehen der Volksweisen. Vortrag. [Aus: »Akad. Blätter.«] 8°, 20 S., Hermannstadt, W. Krafft, 1906. ℳ —,25.

Carreras y Bulbena, José Rafael. El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días. 159 S. Text mit 96 Seiten Notenbeilangen und Register. Barcelona, Tipografia

Digitized by Google

»L'Avenç«, Ronda de la Universitat 20. 1906.

Chavarri, Eduard L., Les Escoles Populars de Música. Biblioteca de la Revista Musical Catalana. 8°, 59 S. Barcelona, Tip. »l'Avenç«, Ronda de l'Universitat.

Chop, Max, Richard Wagner: Die Meistersinger v. Nürnberg. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Universal-Bibliothek 4846, 16°, 115 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1906. ℳ —,20.

Draeseke, Fel., Die Konfusion in der Musik. Stuttgart, C. Grüninger. ℳ —,40.

Eberhardt, Goby, Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage, Dresden, G. Kühlmann. ℳ 5,—.

Fricke, Alb., Bilder aus der Kirchengeschichte für Stadt- und Landschulen. Mit einem Anh.: Geschichte des Kirchenliedes. 2. verbesserte Aufl. Allgemeine Ausg. 8°, II u. 54 S. Hannover, C. Meyer, 1907. ℳ —,25.

Frimmel, Th. v., Beethoven-Studien. II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters. Lex. 8°, IX u. 278 S. mit 4 Taf. München, G. Müller, 1906. ℳ 5,—.

Fuchs, Albert, Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. 8°, 177 S., Leipzig, C. Merseburger, 1907. ℳ 4,—.

Gallet, Maurice, Schubert et le Lied. 8°, 300 S. Paris, Perrin et Cie., 1907.

Golther, Wolfgang. Richard Wagner as Poet. Translated by Jessie Haynes. London, 1906, Heinemann. pp. 92, 12mo. 1/6.

One of "Illustrated Cameos of Literature" series, edited by the Danish literature-historian Georg Brandes (b. 1842. Author of brochure is the Rostock Professor (b. 1863), writer on Wagner texts, editor of Wagner's letters to the Wesendoncks. There are those to whom Wagner's dramatic-ethical theories are anathema, others to whom they are gospel. Author is of course one of the latter. Either putting up with this, or sympathizing with it, according to his bent, reader will find considerable information as to the origin of the Wagner-plots written by an expert. Except for Tristan and Parsifal, W. had worked up the whole of his libretto-material by 1849, or 34 years before his death. And a fact not generally enough dwelt upon in its technical significance, is that he never afterwards altered the words for the sake of the music, even if it was years afterwards. The few remarks on the rhythm, metre and language (which are non-controversial matters) are valuable and to the point. Thus, Rienzi was mere ordinary rhymster-work. In Holländer, Tannhäuser and Lohengrin, there is more poetry; and long and short lines, rhymed and unrhymed, occur ad libitum. In the Ring "an entirely new language prevails, not owing merely to the change from end-rhyme to alliteration, but because of the spontaneous and unconventional metre. Of this the Walküre is the most successful example". Here Wagner "builds up his dramatic verse on new and independent lines strictly in accordance with the laws of accentuation in the German language. Thus we have short lines alliterative in themselves and with one another; with two or three rising and an irregular number of falling inflexions, which results in a free interchange of iambic, trochaic, anapaestic, and dactylic metres, or rather a combining of one, two and three-syllabled beats — the two latter having always either rising or falling inflexions, that is to say they begin either with the unaccented falling or the accented rising inflexion." Tristan is in the same metre as the Ring, except that end-rhyme is used along with alliteration. "In Wagner's German there is no trace of latter-day decadence, of the prevalent clumsy construction of our sentences, of the unsingable auxiliary verbs, and the like."

The 14 illustrations require notice. Five are from the softly noble conceptions of Hermann Hendrich of Berlin. Two from the Turner-like majestic M. Brückner of Munich. One from the veteran Hans Thoma of Carlsruhe, quaint in its bare realism. One from K. von Rozynski, chaste but not striking. One by Robert Engels, powerful if deficient in beauty. The portrait of Wagner is from a fine idealized full-face red-chalk drawing by Franz von Lenbach. It remains to ask why, in contrast to all

Digitized by Google

this elevated and fairly homogeneous art, editor or publisher have gone out of their way to include 3 specimens of Aubrey Beardsley's immund extravagancy. In these unnatural pictures, the stalwart Siegfried's limbs become carrot-like distortions, and his celebrated sword a short fine rapier. Isolde, who wears a tea-gown of today, has a body about 10 feet tall to a face about 3 inches long. Venus is nothing but an uncombed wicked-looking dot-eyed little trull. Fricka's figure is like symbolical wall-paper with a face added. All such art is founded on monstrosity, and indicates rather a reversion to savagery than any development of our civilization. Whatever views are held about some of Wagner's opera-plots, there must have been grave error of judgment to suppose that this decadent style was fit to be associated with them, or with the other pictures in the "illustrated cameo".

Johannsen, Jul., Der 2-, 3- und 4stimmige einfache, doppelte, 3- u. 4fache strenge Kontrapunkt. 2 Tle. Leipzig, P. Jurgenson.

Koller, Philipp, Arezzo. 1. Tl.: Tastenschema. 2. Tl.: Tonarten und Intervalle. Dargest. in synopt. Tabellen. 2 farbige Tafeln auf Karton (99×31,5 bzw. 172×16 cm). Mit Text. Kl. 4° in Mappe. Zürich, Orell Füßli. (1906). ℳ 4,50.

Kruse, Georg, Albert Lortzing: Rolands Knappen. Märchenoper, frei nach Musäus. Neue Bearbeitung, vollständiges Buch. »Universal-Bibliothek« 4877, 16°, 94 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. 1906. ℳ —,20.

Leichtentritt, Hugo, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt und zum Vortrage eingerichtet, nebst erläuterndem Text. Lex., 60 S. Text und 45 S. Musikbeilagen. Berlin, Bard, Marquardt & Co., 1907.

Mojsisovics, Roder. v., Thematischer Leitfaden nebst Einführung in Hans Pfitzner's romantische Oper »Die Rose vom Liebesgarten«. Zum praktischen Gebrauche. Mit vielen Notenbeispielen. Kl. 8°, 80 S. Leipzig, M. Brockhaus, 1906. ℳ 1,50.

Newmarch, Rosa, Jean Sibelius, ein finnländ. Komponist. Deutsch von Ludmille Kirschbaum. 8°. 32 S. mit 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1906.

Niedermayer, Leop.: Die Wunder des Ohres und der Tonwellen (des Phonographen bezl. Grammophons usw.), dargelegt und als Beweise f. d. Vorhandensein eines Gottes und f. die Unsterblichkeit der Seele zum Troste aller Unglücklichen, besonders der schuldlos Leidenden, bearb. Kl. 8°, 106 S. mit Fig. Salzburg, E. Richter, 1906.

Poirée, E., Chopin. (Collection des musiciens célèbres. Paris, H. Laurens 1906 in 12° de 130 pages.)

Nos membres connaissent déjà cette collection, dont précisément M. Poirée dirige les destinées. Elle nous a déjà donné de fort bons volumes; celui ci sera un des meilleurs. Chopin se prêtait d'ailleurs à une étude de ce genre, où, dans les limites de 150 pages, la vulgarisation doit s'unir à l'érudition précise et documentée. N'ayant pas ici à commenter l'œuvre inépuisable d'un Bach ou d'un Haendel, l'auteur a pu se laisser aller à une analyse neuve et sagace de la morphologie de Chopin. Félicitons le. Il est si rare de rencontrer un musicologue qui consente à étudier la technique des formes sonores, et à pénétrer le sens du langage musical. Cet essais de philologie dans un ouvrage destiné au grand public témoigne d'un esprit nouveau dans la critique musicale.

J. Écorcheville.

Prelinger, Fritz, Ludwig van Beethoven's sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. I. Band, Wien und Leipzig, C. W. Stern, 1907. VI und 474 S. 8°.

Kalischer, Alf. Chr., Beethoven's sämtliche Briefe, »Kritische Ausgabe mit Erläuterungen«. Berlin, Schuster & Löffler, zwei Lieferungen. 96 S. 8°.

Wegeler's Biographische Notizen sind 1838 erschienen. Sie waren die erste Veröffentlichung, in der zahlreiche Briefe Beethoven's mitgeteilt wurden. Bald folgte Schindler's Beethoven-Biographie (1840), die viele weitere Epistel des Meisters bekannt machte. Dann setzten O. Jahn, L. Nohl, A. W. Thayer und andere ihre Kräfte

Digitized by Google

ein, um für ihre Studien nach Möglichkeit einen Überblick über Beethoven's Briefe zu erreichen. Kurz nacheinander erschienen Nohl's Buch »Briefe Beethoven's« (1865) Köchel's Veröffentlichung der Briefe an den Erzherzog Rudolf (1865), Nohl's zweite Briefsammlung »Neue Briefe Beethoven's« 1867) und Alfred Schöne's »Briefe von Beethoven and die Gräfin Erdödy und Brauchle« (1857). Und späterhin sind noch reihenweise oder einzeln mehrere hundert Beethovenbriefe in Büchern, Heften, Zeitschriften und Zeitungen neu veröffenlicht, in manchen Fällen an entlegenen Stellen auch mehr verheimlicht, als veröffentlicht worden. Das alles zu sammeln, zu sichten und prüfen und in wissenschaftlicher Weise zu einer Gesamtausgabe der Briefe zu vereinigen, ist nun nachgerade ein Bedürfnis der Forschung geworden. Aber so eine Gesamtausgabe müßte wirklich in wissenschaftlicher Weise gearbeitet werden, das heißt mit vollkommener Kenntnis der Handschrift Beethoven's, mit ausreichender Kenntnis der Literatur und in erster Linie mit felsenfester Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit. Die Gewissenhaftigkeit wird dann auch dafür sorgen, daß der Vertreter der Wissenschaft sich über das, was er bearbeitet nach Möglichkeit wohl unterrichtet. Damit möchte ich die Beleuchtung andeuten, unter der ich die zwei neuen Ausgaben von Beethovenbriefen betrachten will.

Prelinger wirft einen Band mit 321 Briefen, Widmungen, Stammbuchblättern, Zeugnissen auf den Markt. Die Schriftstücke werden ohne jede Anmerkung in zeitlicher Reihenfolge abgedruckt. Der vorherrschende Grundsatz ist dabei das: Rapiamus. Hilf, was helfen kann, wenn nur der Band geschwinder fertig gedruckt wird, als andere Ausgaben, von denen man im Laufe des Jahres erst nur in Buchhändlerkreisen, dann in der Öffentlichkeit zu hören bekam. Woher das alles zusammengerafft ist, wird weise verschwiegen[1]). Wegeler, Schindler, Thayer, Nohl, meine Wenigkeit, wir werden alle geplündert. Dem unkundigen Leser wird keinerlei Andeutung geboten, daß Prelinger, wie es scheint, kaum einen der mitgeteilten Briefe selbständig nach dem Original bearbeitet und daß er mit verschwindender Ausnahme die Vorarbeiten anderer benutzt hat. Mir ist nur der Brief an Körner als neu aufgefallen. Auf einen der weiteren Bände wird vertröstet bezüglich näherer Angaben. Das entspricht keineswegs einem geraden Vorgehen. Das Nötigste über die Quellen mußte sogleich den Texten beigefügt werden. Der gelehrte Fachmann hat aber noch vieles andere auszusetzen. So wird durch Prelinger kaum angedeutet, nach welchen Grundsätzen die Texte der Briefe bearbeitet sind. Gerade, daß man erfährt, Prelinger habe »an dem [sic!] Wortlaut« der Briefe »nicht gerührt« macht stutzig. Doch hat er »versucht, durch sorgfältige Interpunktion größere Klarheit zu erzielen«. Die, nebenbei bemerkt, für Beethoven so charakteristische Schreibung der Briefe wurde aufgegeben, um den Genuß des Lesens nicht zu stören. Denn es sei eine Ausgabe, die »nicht nur der Wissenschaft« zu dienen hätte, sondern »für alle diejenigen sollte das Buch zustande kommen, denen menschliche Dinge am Herzen liegen«. Gut so. Wird dieser Standpunkt eingenommen, so ist es unverantwortlich, die unbedeutendsten langweiligen Blättchen, die mit unserem Herzen und mit »menschlichen Dingen« nichts zu schaffen haben, dem Leser heimtückisch zu versetzen. Dann, wenn sichs nur ums allgemein Menschliche handelt, genügen auch die schon vorhandenen Briefsammlungen und Beethovenbücher. Ich besorge, daß bei einer solchen Auffassung der Sache die Wissenschaft überhaupt leer ausgehen wird, daß ihr gar nicht gedient wird, sondern daß sie im Gegenteil durch die neue Ausgabe Schaden nehmen wird.

Nach dem mitgeteilten ist es selbstverständlich, daß an dieser Stelle auf den Inhalt der Briefe, die Prelinger abdruckt, nicht weiter eingegangen wird. Die Briefe dieses Bandes sind eben fast alle schon bekannt. Auf das Nachweisen von Lücken lege ich bei großen Arbeiten kein Gewicht. Wäre die Briefsammlung auch viel ernster eingeleitet, als sie es in der Tat ist, so dürfte man das Übersehen einzelner weniger Schriftstücke nicht übel aufnehmen. Die Angelegenheit ist heute schon überaus verwickelt. Wie leicht entgeht dem emsigsten Forscher eine Spur, eine Notiz, wie leicht wird etwas schon Gesammeltes vergessen, vertan. Hat doch Kalischer in einer Veröffentlichung von neuen Briefen Beethoven's vor einigen Jahren Dutzende von veröffentlichten und unveröffentlichten Beethovenbriefen übersehen. Man wird ihm keinen schweren Vorwurf daraus machen. Vielleicht wird Prelinger in den folgenden Bänden auf die Kontrakte mehr achten als bisher. Zum Mai 1795 wäre z. B. ein Vertragsbrief einzuschalten gewesen, der immerhin nach der Anlage der Prelingerschen Ausgabe nicht ganz zu übergehen war. Überhaupt möchte ich im Interesse

1. Es darf aber nicht vergessen werden, daß Prelinger im letzten Band das »kritische und erläuternde Beiwerk« in Aussicht stellt. D. Red.

Digitized by Google

der guten Sache darauf hinwirken, daß die nächsten Abschnitte dieser Ausgabe in wesentlich anderer Art abgefaßt werden als der erste Band. Prelinger ist in der Reihe der Briefe bis zum Jahre 1815 gelangt. Es bleiben also noch Hunderte von Briefen für die nächsten Bände, denen der Herausgeber eine mehr wissenschaftliche Behandlung möge angedeihen lassen.

Nun gibt auch Kalischer eine Gesamtausgabe der Briefe Beethoven's heraus. Er geht bedächtiger vor als Prelinger, nähert sich in manchen Stücken wissenschaftlicher Weise, ohne im übrigen den Ansprüchen der heutigen Beethovenforschung völlig gerecht zu werden. Kalischer beschränkt sich vorläufig auf »Beethoven's sämtliche Briefe.« Die Lieferungen sind dünn, und in den zwei ersten, die seit dem Sommer erschienen sind, werden nur 55 Nummern mitgeteilt. Von diesen sind einige kaum mit Recht unter die Briefe geraten. Die Widmungsschrift der Kurfürstensonaten ist eben kein Brief, ganz abgesehen von der Wahrscheinlichkeit, daß sie vielmehr von Beethoven's Vater und von Neefe verfaßt sein dürfte als vom jungen Beethoven. Die Widmungsschrift bei Opus 9 und die Stammbuchblätter sind in der Briefsammlung auch nicht unumgänglich nötig gewesen. Endlich ist auch die Aufnahme des oft abgedruckten Heiligenstädter Testaments nicht unbedingt zu rechtfertigen. Dagegen fehlt die Erwähnung und der Abdruck eines Bruchstückes das aus einem wirklichen Briefe stammt. Es sind die wenigen Zeilen, die aus einem Schreiben an Chr. Gottl. Neefe erhalten sind. (Hierzu L. Nohl, Beethovenbiographie I, 89 und 360 und Thayer's Beethoven I 245 und 227.) Diese Zeilen wären bei 1792 einzuschalten gewesen, wobei etwa ein Hinweis auf etliche verschollene Briefe aus derselben Periode anzubringen wäre. Wie schon oben angedeutet, wird man übrigens derlei Lücken viel weniger tadeln als eine verfehlte Anlage. Über diesen Punkt kann nun nicht so rasch hinweggegangen werden, wie über die Frage der Vollständigkeit. Kalischer unterläßt es gänzlich, in einer Einleitung die Grundsätze seiner Briefausgabe zu erörtern. Nur aus einzelnen Bemerkungen entnimmt man die Absichten des Herausgebers, der sonst nur allzu redselig fast jedem Brief lange Erörterungen anhängt, in denen er allzu weit ausholt (z. B. S. 7 und 22). Wäre in einheitlicher Knappheit bei jedem Brief an leicht zu findender Stelle angegeben, was man vom Autograph, von den ersten Veröffentlichungen und den schon bekannten Erläuterungen weiß, so würde das mehr sagen, als viele Worte über Dinge, die nicht zur Sache gehören. Mehr Sachlichkeit wäre auch erwünscht an Stelle persönlicher Angriffe, die weit über die Grenzen des literarischen Anstandes hinausgehen (man vgl. die anmaßenden Bemerkungen auf S. 77).

Noch vieles andere in dieser begonnenen Ausgabe entspricht nicht dem, was die Wissenschaft braucht und vernünftigerweise verlangen kann. Gehen wir die mitgeteilten Dokumente einmal durch.

Der erste erhaltene eigentliche Brief Beethoven's ist der an Schaden nach Augsburg gerichtete vom Jahre 1787. Original im Beethovenhaus zu Bonn. Ein gutes Faksimile, das Kalischer nicht zu kennen scheint, ist in der Festschrift »Verein Beethovenhaus in Bonn, Bericht über die ersten fünfzehn Jahre seines Bestehens (1889—1904)« beigefügt.

Die Wiedergabe dieses Briefes bei Kalischer ist ziemlich genau, doch läßt sich manches bemängeln. Nach »Freude« (Textzeile 7 bei Kalischer) folgt im Original noch ein Wort, das durch Verkratzen unleserlich geworden ist. Auch andere verkratzte Stellen und ein mächtiger Klex gegen Ende sind insofern beachtenswert, als es für manche Menschen charakteristisch ist, daß sie flüssig, zügig fortschreiben ohne jede Verbesserung, während andere, wie z. B. Beethoven, häufig Geschriebenes durchstreichen, verbessern oder dazu häufig Nachträge anbringen und schließlich die Sache noch mit einem Klex besiegeln. So sind auch in dem Briefe an Schaden mehrere Worte über der Zeile nachgetragen. Man braucht nicht im mindesten auf die »Graphologie« zu schwören, um derlei Merkmale der Handschrift für bemerkenswert zu halten. Auf Textzeile 9 ist »Vater« im Original wohl mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben, ebenso wie vorher »Vaterstadt«. Dagegen ist Zeile 13 »hindernisse« mit kleinem Buchstaben begonnen. Bei Kalischer steht es mit großem H, aber die eben erwähnten v sind klein. In der Anmerkung Kalischer's steht, man sei bei Beethoven niemals sicher, ob er ein großes oder kleines V geschrieben habe. Die Angelegenheit der großen und kleinen V, und ich füge sogleich hinzu, auch die der großen und kleinen W in Beethoven's Kursive ist denn auch in der Tat nicht so klar, als man es wünschen könnte. Unterschreibt sich doch der junge Meister in dem Briefe an Schaden deutlichst »beethowen« mit w, mit demselben w, wie er es in »Schwindsucht«, »gewesen« usw. in demselben Briefe anwendet. Kalischer läßt: »beethoven« drucken. Für später fallende Handschriften Beethoven's

Digitized by Google

ist die Frage der V und W klar. Ich möchte einer von mir vorbereiteten, aber noch nicht veröffentlichten Studie über Beethoven's Handschrift nicht vorgreifen und beschränke mich daher heute auf Andeutungen. Die Bemerkungen, die Kalischer an Beethoven's Krankheiten knüpft, können Fachleute nur erheitern.

Die Datierung des Briefes an Eleonore v. Breuning, auf den wir nun übergehen wollen, ist ziemlich augenscheinlich verfehlt. Kalischer will das Schreiben durchaus in die Bonner Zeit Beethoven's zwingen. Beethoven hatte sich mit Breunings überworfen. Dann Versöhnung. Er erhält von Eleonore eine »schöne Halsbinde« gesendet. Im Zusammenhang damit spricht Beethoven in dem undatierten Briefe von: vorigen Zeiten, freut sich, daß Eleonore ihn »ihres Andenkens« würdig hält. Daß Eleonore, das junge Mädchen aus vornehmem Hause, dem jungen Komponisten die Halsbinde nicht persönlich überbracht hat, darf nicht überraschen. Dagegen ist es, wenn man mit Kalischer annehmen wollte, daß der Brief noch in Bonn geschrieben sei, höchst unwahrscheinlich, daß der junge Komponist nach der ausgesprochenen und durch ein schönes Halsband beglaubigten Versöhnung nicht selbst zu Breuning's gegangen wäre, um persönlich zu danken. Aus dem Brief aber entnimmt man klärlich, daß er schriftlich, also doch wohl aus der Entfernung für die Freundschaftsgabe dankt und daß er überdies sein Gegengeschenk »Variationen und das Rondo« abermals nicht selbst hinbringt, sondern es schickt. Das paßt nicht zur Bonner Zeit Beethoven's. Ich, für meinen Teil kann nur mit der alten Überlieferung annehmen, daß dies undatierte Schreiben in die erste Wiener Zeit gehört.

Zu dem mehrmals abgedruckten Briefe an Johann Schenk fügt Kalischer die gezwungene Hypothese, man hätte in der ersten Zeile zu lesen: Ich wünschte nicht statt: Ich wußte nicht. Leider ist das Original verschollen. Unter den nebenbei mitgeteilten Daten ist in Kalischer's Anmerkung zum Briefchen an Schenk beachtenswert, daß Schenk's Geburt ins Jahr 1753 gerückt wird. Freilich ist das schon aus der Biographie Schenk's von Franz Staub bekannt, die 1900 erschienen ist. Vor kurzem hat M. Vancsa auf dieses Datum hingewiesen (vgl. Neue musikalische Presse 1906, S. 431). Vancsa vermißt auch mit Recht in der Note zum folgenden Brief an Simrock in Bonn eine ernste Behandlung der Stelle: »Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen.« Als besonderer Kenner der Wiener Geschichte weiß Vancsa mitzuteilen, daß die damals vorgenommenen Verhaftungen und Verurteilungen mehrere Monate hindurch die Stadt in Aufregung versetzten. Kalischer spöttelt dabei nur in seiner anmaßenden Art über die Wiener »Phaiaken«.

In der Reihe von Briefen an Zmeskall nennt Kalischer den weitbekannten Freund Beethoven's gewöhnlich Baron oder Freiherrn. Zmeskall war niemals Baron. Auch ist Kalischer darüber völlig im unklaren, daß es in Wien ein Hofamt gegeben hat, welches offiziell »Musikgrafenamt« hieß. Wenn in Beethoven's Zeit also von einem Musikgrafen die Rede war, so braucht damit gar nicht Zmeskall gemeint zu sein, der von Beethoven scherzweise Musikgraf, zur Abwechslung auch: Conte di musica genannt worden ist.

In bezug auf die Datierung des Briefes an Wegeler: »Wie sehr danke ich Dir..« wird nichts eigentlich Ausschlaggebendes beigebracht, doch dürfte Kalischer mit der Einreihung ins Jahr 1800 recht behalten.

Der Brief an die sogenannte unsterbliche Geliebte Beethoven's wird ohne weiteres mit der Adresse »An Gräfin Giulietta Guicciardi« mitgeteilt. Das ist irreführend. Man weiß mit nichten, an wen der Brief gerichtet ist, soviel Tinte in der Angelegenheit auch schon verschrieben worden ist. Das Heft der Mariam Tenger war phantastisch, die Arbeiten Kalischer's über diesen dreiteiligen Brief sind nicht eben als geglückt zu bezeichnen, und beweisende Argumente sind für keinen der vorgeschlagenen Frauennamen beigebracht worden. Th. v. Frimmel.

Prentner, Marie, Der moderne Pianist, Philadelphia, Th. Presser. ℳ 6,—.

Reinecke, Maria, Pädagogischer Wegweiser durch den Unterricht im Klavierspiel mit Angabe der zum Gebrauch geeigneten Werke. 8°, 32 S. Hannover 1906 (Leipzig, Gebr. Reinecke). ℳ 1,—.

Riedel, F., Der Ring der Nibelungen. Groß-Borstel, F. Riedel. ℳ 1,—.

Röse, Otto, Richard Strauß' Salome. Ein Wegweiser durch die Oper. 8°, XII u. 52 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co., 1906. ℳ 1,—.

Der Führer ist zu empfehlen, da er über manches in dem Werke aufklärt. Insbesondere orientiert er gut über die motivische Behandlung. Wie arm an thematischer Erfindung das Werk ist, sieht man recht an der Zusammenstel-

Digitized by Google

lung der einzelnen Themen. Daß man das Werk aber nicht in erster Linie von dieser Seite betrachten darf, weiß jeder, der es gehört hat. Die Opernbetrachtung wird sich mit dem Werke wohl noch eingehender zu beschäftigen haben.

Schering, Arnold, Johann Joachim Quantz, »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet«. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Berlin 1752. XIV, 10 u. 277 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt, 1906. Preis ℳ 8.—.

Das 18. Jahrh. hat uns in Quantzens »Anweisung« 1752, Leop. Mozart's Violinschule 1756, Tosi-Agricola's »Anleitung zur Singkunst« 1757, Ph. E. Bach's »Wahrer Art, das Clavier zu spielen« 1759 eine Reihe theoretischer Werke beschert, die, weit entfernt, nur spezielle Lehrbücher zu sein, vielmehr uns in die Tiefe der damaligen Musikpraxis mit ihren vielseitigen Anforderungen gründlich einführen. Gerade dieser Eigenschaft wegen hat nicht nur jeder Musikhistoriker nötig, sich mit ihrem Inhalt vertraut zu machen, sondern ist vor allem zu wünschen, daß auch unsere gebildeteren Dirigenten hier Belehrung suchen für Fragen, die ihnen mit jeder Aufführung älterer Musik (Bach, Händel) gestellt werden. Originalexemplare dieser Werke aber sind verhältnismäßig selten und teuer und werden es künftig noch mehr werden. Es ist deshalb mit besonderer Freude zu begrüßen, daß der rührige Verlag sich entschlossen hat, die wichtigsten Werke durch Neudruck weiteren Kreisen zugänglich zu machen und wirklichem Gebrauch zu erschließen.

Einen vortrefflichen Anfang macht Schering's »Quantz«. In richtiger Erkenntnis der Bedeutung des Werkes für unsere Zeit hat Sch. einen vollständigen Abdruck desselben nicht ins Auge gefaßt, vielmehr die von der speziellen Flötentechnik handelnden Kapitel ausgeschaltet und so die Darlegung der allgemeinen musikalischen Verhältnisse in den Vordergrund gerückt. Eine gute Einleitung orientiert über die Hauptpunkte des Inhalts und führt zweckmäßig in die Lektüre des Buches ein. Die Musikbeispiele, welche im Original eine Reihe gesonderter Kupfertafeln einnehmen, sind im Neudruck an Ort und Stelle jedesmal beigefügt, zwei größere Musikstücke ausgenommen, die auch Schering mit (übrigens bedenklich) ausgesetztem Akkompagnement als besondere Beilage gibt. Die Reproduktion ist, nach angestellten Stichproben zu urteilen, gewissenhaft und zuverlässig. Mit Klammern in den Text eingefügte Zahlen geben die originale Paginierung an, so daß diese auch nach dem Neudruck zitiert werden kann. Noch weiter zu gehen und auch im Schlußregister die alten Zahlen beizubehalten, war meines Erachtens unpraktisch; das erschwert nur die Benutzung der Ausgabe.

Die typographische Herstellung vereinigt Geschmack mit Einfachheit. Mit Freuden würde ich vor dem Titel noch eine Nachbildung des Schleuen'schen Kupfers begrüßt haben; einen Mann wie Quantz kann man immerhin ehren. Das wäre nicht zu kostspielig gewesen. Mags bei der zweiten Auflage geschehen!

M. Seiffert.

Schmitz, Eugen, Richard Strauß als Musikdramatiker. Eine ästhetisch-kritische Studie. Gr. 8°, 56 S. München, H. Lewy, 1907. ℳ 1,50.

— Hugo Wolf. 26. Bd. von Reclam's »Musiker-Biographien«. 12°, 102 S. Leipzig, Ph. Reclam, 1906. ℳ —,20.

Simon, James, Faust in der Musik. Berlin, Bard, Marquardt & Co. ℳ 1,50.

Streatfeild, Richard A. Modern music and musicians. 1906, London, Methuen. pp. 355 demy 8vo. 10/6.

Twenty essays on 20 composers from Palestrina to Rich. Strauß, undertaken in "the hope of being able to trace, in a study of the works of the great composers, the growth of the idea of a poetic basis in music" (preface). Author adds however that the reader is little likely to follow him throughout this undercurrent of thought, so will only present as the nett objective result, that it has been his aim "to give as little space as possible to the merely biographical side of his task, save where the incidents of a composer's life affected his music in any salient manner, and to lay stress upon the development of music as a means of personal expression, rather than upon its merely technical history, by tracing the character of a composer in his music rather than by criticising his works in detail." A few sentences later he becomes more polemic, and says, "I should be glad to think that anything I have written would inflame my readers' minds with the belief that music is not the mere science

Digitized by Google

that our friends the advocates of abstract music believe, but a means of expressing human emotion as definite and as incisive as any of its sister arts."

At VII, 389, June 1906, in these columns was discussed the ultra-impressionist style of musical criticism. At VIII, 29, Oct. 1906, some remarks were made on the egoistic-language style of the same. On the occasion of the present book, which is on a much higher plane than either of those two, and is concerned with a much more essential thesis, it is due to the reader to make some attempt to analyse the thesis. Unfortunately the difficulty is great. No trained world-philosopher in any country, no one accustomed as a matter of occupation to handle general human mental operations, has as yet thought fit to explore this out-of-the-way domain called "musical poetic basis"; and the lay book-reviewer, it must be confessed, finds its analysis to be very much like cutting a fog into compartments. However there was a method usual with the ancient sages, whether those who paced the groves at Athens or those who sat in divans at Alexandria, whereby, when they had in hand a specially difficult porcupine-like subject which they knew that they could not directly get at or define, they as it were walked round it, poking questions at its most accessible parts and themselves giving approximative answers. This was the method of Interrogative Categories, not unfamiliar to those of us who still remember Sixth Form. Let it be permitted to apply some Categories to the "poetic basis".

A 1st Category (a) will be πότε, when did the doctrine arise? The answer is, yesterday. Till lately there were only two classes, those who made music, and those who listened to it. Now, half the world having taken to the worship of the ink-stand, there are also those who write about it. To be exact, the age of the doctrine may be that of a generation of men. — (b) A 2nd Category will be ποῖον, under what appearance does the doctrine show itself? Answer, its mark is analogy. A writer on music has to use a vocabulary, but it was soon found that music itself provided scarcely any. Therefore the realm of analogy was scoured. One of the most harmless shibboleths thus arising has been that a composer of music has something (or nothing) "to say" and says it; as if he was engaged in speech. A more pregnant and much less innocuous phrase has been that a composer "expresses his thought"; as if he was engaged in ratiocination. The word "thought", according to ordinary and almost universal usage, means the act of knowing or judging things by means of concepts, and this is exactly what the music-making process is not. It is needless to say that men do not long rest content with a vocabulary, which like the arctic bear forms its own sustenance and soon turns to theory. In point of fact the outward guise of the poetic-basis theory is one of the best indications of its nature; it has arisen out of the necessity of making remarks in a language which does not exist. — (c) A 3rd Category will be πόσον, what is the extent of the subject, or to what music does the doctrine apply? Answer variable according to the writer. Some speak only of the poetic basis of instrumental music. Others, like present author apparently, apply the term also to music set to words. Of course this last is a much wider question, comprising with the other the whole essence of music. — (d) A 4th Category will be μετὰ τίνων, between whom lies controversy? Answer, between musicians and critics. The poetic-basis adherents generally speak as if there were two sets of critics contending about this in the field. But that is not the fundamental difference at all, which really lies between those who look at music from inside and those who look at it from outside, in other words between the musicians themselves in their fortress and a poetic-basis field-army investing them. Nay, the musicians are not so much in a fortified position, as in an impregnable flying Laputa of their own; from which point of vantage they take little notice of any sort of the operations of the aesthetic-scriptory army. — (d) A 5th Category will be πῶς, or how do the besiegers prosecute their attack? Answer, according to the attitude of the besieged. If composers have managed to show in some emphatic way, by their place in history or among parties, or by the nature of their music, or even possibly by their utterances, that the poetic-basis theory is alien to their own ideas, then they are promptly excommunicated by bell, book and candle. One of the bans in this case is to call the composers "academic"; J. A. Fuller Maitland has answered that by the now-familiar remark (III, 457, Aug. 1902) that it is "an epithet applied to those who understand their work by those who do not", where the incertitude of the ἀποσιώπησις at end constitutes perhaps the twist of the bayonet. In truth the phrase and its congeners are used just like those ill-understood words in the Book of Revelations with which evangelical England of the Robert Montgomery "Satan" days belaboured the Church of Rome. If the musicians are mildly argumentative,

Digitized by Google

and say in effect, "we are only conscious of general emotion and of thereupon making the best music of which our art admits", they are reasoned with thus: — "My good sirs, you are under a delusion, you imagine that you have no thoughts to express, but we know better and you may take it from us that you do have them." If the musicians are completely silent, as is almost universally the case, they are quietly annexed to the cause of "poetic basis". As to the small class of musicians who have gone with the present-day tide to the extent of making public utterances, the evidence is so extremely uncertain as to what they have said or if they said anything what they meant by it, that their case is hardly a set-off against the general composer-proposition of Schumann review of "Waverley" 1839), which remains true to this day, "Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen." It is further noticeable that whenever musicians do hoist white flags of minor capitulation in the matter of poetic-basis or programme-tendency, the critics invariably proceed to quarrel among themselves over the meaning of the details. — (e) A 6th and last Category will be ποῦ, or whither is the doctrine practically tending? The answer is, probably more cry than wool. Musicians, especially composing musicians, know that their art is something per se, and radically distinct whether mixed or unmixed with emotion from any other human mental operation; and with this situation they are generally content. When writers on music proceed to read "poetic basis" into existing musical literature, the musicians observe, first that the range of supposed thought is a small eddy of wearyingly contracted diameter, scarcely worth dignifying with the name of poetry; secondly that the specific "interpretations" are as a rule ridiculous, because the chances are ten thousand to one against the same ideas traversing the brains of both composer and critic. Their knowledge of their art teaches musicians that the theories of the critics on this head are gross exaggerations of a very small modicum of fact, sky-scrapers erected on a foot of ground. Under all these circumstances they prefer the mysteries of their own art, to the super-addition thereto of dubious sentiment. On the other side, the critics know that if these views prevailed, half their own occupation would be gone, and they omit no art of special-pleading to prove that the composers are on their side. No doubt they soon persuade themselves, especially if they are personally of poetic temperament, that they are intrinsically in the right. The contemptuous attitude of composers lashes them into rage, and then come forth all the epithets about academics, reactionaries, abstract-musicians, and what not. In short the former are Laputa, and the latter are Lagado; the former are secure in the guardianship of the loadstone, and the latter hope some day to split the adamant. The men of the pen are clever, and it would be presumptuous to say that they can have no effect on the progress of the art. But they cannot put into music what is not there, and on the whole it seems that the tendency will be to use quarts of ink while music goes its own gait.

With these general remarks, the reader might be left to trace author's actual treatment for himself. However his steps will be accompanied a short way. Author has in his preface carefully compromised, as has been seen. Accordingly regarding Palestrina and Purcell there is no trace of special doctrine. And of Bach he only says (what will be startling news certainly for the various Bachgesellschafts), that "he was more a moralist than an artist" (p. 51). When entering on Handel's operas and oratorios author suddenly warms to his thesis, and here he finds truly (pp. 65—77 most extraordinary phenomena in the way of "characterization", evidently cousin-german to the poetic basis. The distinctions observed in this old music may be perfectly correct, but they have not hitherto been suspected. Doctrine apart, these remarks are so interesting that they are reproduced under "Notizen" (q. v.). Author is quite a specialist on opera. The defence of Handel's borrowings (pp. 83—85) does more credit perhaps to the heart than the head; common sense seems to show that it was a career of confident because continuously-undetected larceny. H. A. Scott in "Truth" asks counter, "was Handel a kleptomaniac"? Neither does it seem necessary to assume that, ordinary human nature being enough to explain the situation; no occupant of the bench believes in kleptomania. Author thinks that Gluck was a fine composer, but not much of a revolutionary (p. 89). Curiously enough considering his other views, he is a staunch upholder of the innate lyricism (as against dramaticism) of opera. Haydn brings no grist to his mill. With Mozart he goes back to "characterization". Beethoven of course brings him on to the battle-ground: — "The enemies of programme-music tell us that music should express nothing, that it should exist for itself alone, hovering

Digitized by Google

like a beautiful ineffectual angel in the intense inane (p. 155). For an uncompromising "interpretation" of the Kreutzer violin sonata, see p. 171. Regarding Weber, author is rather too fond of playing the condolent grave-digger of reputation. No fine music is ever really dead, and it seems likely that the world will more and more recreate itself with revivals, coming down more and more to penultimate historical stages. The Mendelssohn section is very contemptuous. Schumann is claimed as a consciously poetic-basis musician, according to author's aspect of the matter; but the statement is based only on internal evidence. "Over all Chopin's music lies the deadly trail of disease" seems an example of the determination to read things into music from outside. For where is the unhealthiness? It is the most beautiful pianoforte music in the world. Liszt is held rather cheaply. The Wagner chapter is a shrewd appraisement, though the footnote at p. 262 needs to be verified. Brahms is treated as badly as Mendelssohn, and only his songs appear to appeal to author. Rich. Strauss is not unnaturally claimed as a thorough poetic-basis musician.

In conclusion, the reader will not find in this book any philosophic definition of the underlying subject; but he will find, as promised in preface, interesting writings penetrated with that aspect of things. The book is far above the average, as to fulness of contents, general ability in conducting a brief, and lucidity of expression; while no one, whether disagreeing or agreeing, will grudge author his point of view. By some process, the illustrations from different sources are made homogeneous, and they are of a very superior type.

Richard Wagner-Jahrbuch, hrsg. von Ludwig Frankenstein. Bd. 1. Leipzig 1906, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft. ℳ 10,—.

Die Programmsätze, mit denen vor zwanzig Joseph Kürschner sein Wagnerjahrbuch eingeführt hat, stellt auch der Herausgeber des neuen Unternehmens seinem ersten Bande voran. Das junge Organ soll der Zersplitterung des Materials vorbeugen, soll einen Sammelpunkt für die Forschung bilden, — für ein Wagnerjahrbuch das natürlich gegebene Ziel. Aber daneben hat der Herausgeber Propagandaabsichten. Er möchte die Werbetätigkeit der Bayreuther Blätter unterstützen. Ihm liegt daran, die Wagner'schen Ideen »denjenigen Massen verständlich zu machen, die ihnen noch immer teilnahmslos gegenüberstehen«. Die Vereinigung von Forschungsarchiv und Propagandabuch ergibt eine Pflichtenkollision, die ihre Gefahren hat. Überschaut man den Inhalt des schön ausgestatteten, 553 Seiten starken Bandes, so stellt sich eine Gruppe von wohlfundierten, neues Material oder neue Ergebnisse darbietenden Arbeiten einer Anzahl von mehr oder minder populären Aufsätzen gegenüber, die für ein Wagnerjahrbuch mit seinen besonderen Ansprüchen allzu leicht gewogen erscheinen. Zu letzteren gehören Beiträge wie Wilhelm Nicolai's Aufsatz »Wagner als deutscher Mann« oder Hermann Ritter's deplazierte Fausterläuterungen. Ganz seltsam nimmt es sich aus, wenn Max Chop in breiter Feuilletonbehaglichkeit die ganze Masse der alten gegnerischen Kritiken noch einmal auskramt. Aus der Zahl der Beiträge, die neuen Quellenstoff bringen oder sonst die Forschung bereichern, seien Nicolai's Mitteilungen und Belege zur ersten Tannhäuseraufführung in Wien, Karl Heckel's Meysenbug-Erinnerungen, Speck's Aufsatz über Wagner's Verhältnis zu Shakespeare, Drews' Parallele zwischen Zauberflöte und Parsifal als Beispiele herausgehoben, denen sich noch manche andere gehaltreiche Arbeiten anreihen. An den Musiker wendet sich Fritz Volbach's kleine Studie über die Gesangskoloratur bei Wagner und die sehr lehrreiche Abhandlung »Wagner als Sinfoniker«, in der Karl Grunsky das Gefüge der Musik des dritten Tristanaktes eindringend untersucht und in ihrer Architektur die rein musikalische Motivierung aufzeigt. Einzelne Leistungen, die von wissenschaftlicher Einsicht und Umsicht zeugen, finden sich auch unter den zahlreichen Besprechungen neuerer Wagnerliteratur. Die Bibliographie, die man noch mit Bedauern vermißt, soll in einem Separathefte nachgeliefert werden, und der Herausgeber gibt das erfreuliche Versprechen, daß sie den Anfang einer großangelegten Wagner-Bibliographie bilden soll. Nach diesem ersten Versuche ist dem neuen Jahrbuche ein rüstiges, aber vorsichtiges Fortschreiten zu wünschen, im Sinne besonnener historischer und kritischer Arbeit und streng sachlicher Beschränkung auf das, was neuer Erkenntnis dient. Der Wagnerforschung tut es not, daß sie auf einen sachlicheren Ton gestimmt und auf die einzig sichere Basis einer ruhigen, wohlgerüsteten Wissenschaftlichkeit gestellt wird. Hermann Springer.

Wagner, Richard, Aus Richard Wagner's Pariser Zeit. Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris 1841. Zum ersten Male

Digitized by Google

herausgegeben und eingeleitet von Prof. Richard Sternfeld. Bd. 64 u. 65 von »Deutsche Bücherei«. 8°, XXXII u. 58 S. II. Bd., 106 S. Berlin, H. Neelmeyer, 1906.

Für die Herausgabe dieser Aufsätze darf man doppelt dankbar sein, einmal weil sie von Wagner und aus der überaus interessanten Pariser Zeit herrühren, dann, weil sie zu den blendendsten, feurigsten Musikfeuilletons gehören, die wir überhaupt besitzen. Der Wagner des ersten Bandes der »Gesammelten Schriften« ist allen eine angenehme Lektüre, die vorliegenden Aufsätze geben hier weiteres Material. Im ganzen sind es zwei größere Aufsätze für die Stuttgarter Zeitschrift »Europa« mit den Überschriften »Pariser Amüsements« und »Pariser Fatalitäten für Deutsche«, ferner neun Berichte für die »Dresdener Abendzeitung«, die in der Lebensgeschichte Wagner's insofern eine besondere Rolle spielen, als er sich mit ihnen den Herausgeber und Theater-Hofrat Winkler während der langen Zeit der Verhandlungen des »Rienzi« warm hielt, sie hauptsächlich wohl deshalb schrieb. Einige Aufsätze stehen denen in den »Gesammelten Schriften« ebenbürtig zur Seite, die kurze Erzählung der Lebensschicksale eines Deutschen in Paris in »Pariser Fatalitäten für Deutsche« reiht sich dem Aufsatz »Ein Ende in Paris« würdig an. Am hervorstechendsten ist der groteske Humor, die Vorliebe zu grotesken Übertreibungen. Was man über Rubini, Scribe, die französische Oper usw. zu lesen bekommt, übertrifft noch an Schärfe die Charakteristiken in den allgemein bekannten Aufsätzen. Neu ist die Zeichnung des Beethoven-Schindler, der in einer glänzenden Satire verspottet wird, die Berlioz-Charakteristik, ein weiterer Freischütz-Aufsatz und vieles andere. Der Aufsatz über ein Freskogemälde von Delaroche verdient wegen seiner Anschaulichkeit noch besonderes Interesse. Für Heine tritt Wagner des wärmsten ein, Deutschland die »Verstümmlung eines Talents« vorwerfend, »das bei glücklicherer Pflege an die größten Namen unserer Literatur gereicht haben würde«. Der große Respekt vor dem Konservatorium und vor Cherubini strahlt auch in diesen Aufsätzen hell durch. Am meisten Neues geben die Aufsätze an Pariser Sittenschilderungen. Mögen sie auch übertrieben sein, jedenfalls zeugen sie von der eminent scharfen Beobachtungsgabe Wagner's. A. Sternfeld hat die Aufsätze gediegen eingeleitet und mit Anmerkungen versehen. A. H.

Besprechung von Musikalien.

Bach, J. S., Das wohltemperierte Klavier. Herausgegeben und bearbeitet v. Eugen d'Albert. 1. Teil. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta, 1906. ℳ 4,—.

Bei dieser Ausgabe ist das Interessanteste das Vorwort, weshalb auf sie auch mit einigen Worten eingegangen wird. d'Albert erklärt sich in aller Schärfe gegen jede feinere Schattierung im Vortrag der Bach'schen Werke, wobei er sogar so weit geht, daß er viele der Fugen in gleicher Tonstärke spielen läßt, weil er darin den »Intentionen des Komponisten am ehesten gerecht« zu werden glaubt. Aus dem Vorwort seien noch die Sätze zitiert:

Aber vieles in Bach's Musik kann unmöglich unserm heutigen Gefühl behagen. Es gibt zwar Leute, welche zwei Stunden lang Bachsche Kantaten über sich ergehen lassen können, angeblich ohne sich zu langweilen. Das sind aber entweder unverbesserliche Pedanten oder Heuchler. Ich erwähne absichtlich die Kantaten, weil die Textbehandlung in diesen Werken auf längere Zeit anzuhören unserem modernen Empfinden unerträglich ist. Bach kannte die unzähligen Stufen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Liebe nicht und ahnte auch nicht die Möglichkeit, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen.

Weil von einem Künstler von der Bedeutung d'Albert's kommend, haben diese und ähnliche Worte ihre Bedeutung, und daß sie immerhin eine Reaktion auf die große Bachbewegung, überhaupt die alte Musik, bedeuten, läßt sich nicht verkennen. Vielleicht klingt auch die Verstimmung des modernen Komponisten heraus, der sich darüber ärgert, daß die alte Musik in dem heutigen Musikleben einen so breiten Raum einnimmt. Daß, je mehr dies der Fall sein wird, Angriffe auf die alte Musik sich einstellen werden, ist einzig eine Frage der Zeit. D'Albert's Vorwort zu dieser Ausgabe dürfte eine der ersten Regungen sein und darf deshalb Anspruch auf besondere Be-

Digitized by Google

deutung haben. Kurz ausgedrückt würden seine Vorwürfe etwa heißen: Bach ist trotz aller Größe eben nicht modern; und weil er dies nicht ist, so darf man ihn auch nicht »modern« fühlen und vortragen. Deshalb weg mit dem detaillierteren Vortrag; die alten Meister mögen bei einer möglichst gleichmäßigen Vortragsweise zusehen, wie sie durchkommen. D'Albert sagt zwar ausdrücklich, daß er sich gegen solche Ausgaben Bach'scher Klavierwerke wende, die sie mit einem »modernen Gewand bekleiden« wollen, also den Vortrag im einzelnen zu bestimmen suchen. Wer heute alte Musik hört, kann — mit ziemlich wenig Ausnahmen — nicht behaupten, daß allzuviel in detailliertem Vortrag geschieht. In dieser Beziehung sieht man wirklich keinen Grund zu einer Reaktion ein und infolgedessen auch nicht gegen Ausgaben, die auf ernste Weise den Ausdruck der Bach'schen Werke zu ergründen suchen. Darum handelt es sich aber in erster Linie. Glaubt jemand mit möglichst gleichmäßigem Vortrag das ungeheuer intensive Gefühlsleben Bach's zu erschöpfen, so mag er dies tun. Er komme aber nur nicht mit dem Vorwand, daß Bach »durchaus verschieden von uns Modernen empfunden« habe, was weiter nichts als ein für die große und zwar sehr bequeme Menge berechneter Fallstrick ist. Als ob die Anwendung der verschiedensten Stärkegrade als Mittel des Ausdrucks eine Erfindung der »Modernen«, und zwar der der allerneuesten Zeit wäre! Denn d'Albert gibt, wie ein Vergleich zeigt, an dynamischen Zeichen sogar weniger als selbst die Ausgabe von Czerny, die noch unter dem Einfluß der Klassiker stand. Es hat keinen Zweck, mit historischen Beweisgründen hervorzutreten, z. B. an das Kapitel über den Vortrag und die Nuanciervorschriften vor allem in der Flötenschule von Quantz zu erinnern, um d'Albert's Ansichten abzuweisen, lebt doch in ihnen das Märchen von der »Objektivität« der alten Musik in unverhüllter Weise wieder auf. Es ist aber tief bedauerlich, wenn Ausgaben, die große Verbreitung finden werden, mit derartigen Vorworten auftreten. Daß ein Spiel, wie es d'Albert empfiehlt, zu gleichgültigem, mechanischem Musizieren führt, darüber dürfte sich d'Albert klar sein und deshalb hätte er gut getan, seine künstlerisch und historisch sehr anfechtbare Ansicht über den Vortrag alter Musik ungeschrieben zu lassen. Ein derartiger Vortrag bedeutet den Ruin aller Musik.

A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Anonym. Eine Messe zu Rom am Anfang des dritten Jahrhunderts, GBo 23, 12. — Die vorletzte Silbe der proparoxytonischen Wörter in dem gregorianischen Gesange, GBl 31, 12. — Ein Dokument aus alter Zeit, H 5, 11. — Berlioz in England, SMT 26, 17 ff. — Carl Lejdström. I. Jan Kubelik, SMT 26, 17. — Eine feste Burg ist unser Gott, KCh 17, 11 ff. — Draeseke's Mahnruf und sein Echo, NMZ 28, 5. — Sir Charles Stanford on Music publishing, MT 62, 766. — A Folk song discussion, MT 62, 766. — A favourite evening hymn and its composer (A. H. Brown's »The day is past and over), MT 62, 766. — The fire at Selby Abbey and the lesson it teaches, MT 62, 766. — A quaint old organ (formerly in Cheshnut House), MT 62, 766. — Japanische Klaviere in Export, ZfI 27, 7. — Mozart-Bibliography, MSt 26, 675. — Les »Troyens« de Berlioz, GM 52, 48. — Ein musikalisches Wunderkind auf dem Harmonium, ZfI 27, 6. — III. Internationaler Musiker-Kongreß (Mailand, Okt. 1906), DMZ 37, 46. — Die Orchesterverhältnisse der Komischen Oper in Berlin, DMZ 37, 46.

Abert, H. Ein neuer Papyrusfund, ZIMG 8, 3.

Antcliffe, Herbert. Lincoln Festival, MN 30 Juni 1906.

B. La musique et la magie. Folklore musical. I. Le juif du taillis, II. La Femme du Pope, RM 6, 23.

Baker, J. Percy. Choirs and Congregational singing, MN 2 Juni 1906.

— Newman on Elgar, MN 9 Juni 1906.

— Musicians and Tact, MN 16 Juni 1906.

— Widor's Instrumentation, Engl. ed., MN 7 July, 15 Sept. 1906.

— Shoddy Diplomas, MN 14 July 1906.

Digitized by Google

Baker, J. Percy. »Music Loan Exhibition« lectures, MN 28 July, 4 August 1906.
— Grand Opera in English, MN 25 Aug. 1906.
— Holiday Music, MN 1 Sept. 1906.
— Success in Music, MN 22 Sept. 1906.
— New »English Hymnal«, MN 6, 13 Oct. 1906.
— Place of Music in Public Worship, MN 27 Oct. 1906.
— Method in Class-singing, MN 10 Nov. 1906.
— Streatfeild's »Modern Musicians«, MN 17 Nov. 1906.
— Keeton's »Music taught to Girls«, MN 1 Dec. 1906.
— J. F. Barnett's Reminiscences, MN 1 Dec. 1906.
— Duty of the young British Composer, MN 15 Dec. 1906.

Bartels, Ad. Gesangbuch-Reform, Allgem. evang.-luther. Kirchenzeitung, Leipzig, 39, 46.

Batka, R. Musikalische Volkswirtschaft, NMZ 28, 4.

Beaumont, Alex. S. On † W. Y. Hurlstone, MN 16 Juni 1906.

Bekker, P. Der Chor auf der modernen Bühne, Mk 6, 5.

Bernt. Sahr: Das deutsche Volkslied. Bespr., Zeitschrift f. d. österreich Gymn. 57, 10.

Biberfeld. Provision für die Zuführung von Kunden, ZfI 27, 6.

Bisbee, Genevieve. Leschetitzky and his method, MN 14 Juli 1906.

Bonus, A. Traum und Kunst, KW 20, 4.

Boschot, A. Curieuse variante d'un livre de Berlioz, LM 2, 23/24.

Bowden, W. J. Ernst Schiever, Violinist, MSt 26, 674.

Brody, H. Les œuvres récemment jouées à Paris, RM 6, 23.

Bumpus, John S. Story of »Boyce's Cathedral Music«. MN 16, 23, 30 Juni 1906.

Calvocoressi, M.-D. Le Concours Crescent: La symphonie en »mi« de M. Guy Ropartz, Gm 52, 46.

Caunt. H. Wm. »The Vicar of Wakefield« (Oper v. Liza Lehmann, ausf. Bespr.), MSt 26, 672.

Chop, M. Zwei unbekannte Briefe R. Wagner's u. H. v. Bülow's, Tägl. Rundschau, Berlin, 1906, 265.
— Ein Wort über Rob. Franz an seinem Todestage, Tägl. Rundschau, Berlin, 1906. 250.

Cobbett, W. Willson. A »Phantasy« concert, MN 30 Juni, 7 Juli 1906.

Combarieu, J. Organisation des Etudes d'histoire au XIX. siècle. — L'enseignement supérieur et Ch. Lévèque (Cours du Collège de France), RM 6, 23.

Cooke, J. Fr. Das Telharmonium, MWB (NZfM) 37, (73) 50.

Cowling, G. H. Opera in English: a suggested Opera Club, MSt 26, 673.

Cumberland, G. F. Weingartner's »On Conducting« (Bespr.), MSt 26, 673.
— Huneker's »Melomaniacs« (Bespr.), MSt 26, 674.
— Gilman's »The music to morrow« (Bespr.), MSt 26, 675.

Curzon, H. de. La musique suisse à Paris (Le bonhomme jadis p. Jaques-Dalcroze; Les Armaillis p. Doret), GM 52, 46.

Dador, J. Pour réhabiliter la dissonance. RM 6, 23.

Daffner, H. Was bedeutet »Basso« in Mozart's Kammermusik? Mk 6, 5.

Dunn, G. E. London Sunday Concerts. MN 23 Juni 1906.
— Concert Reform, MN 21 Juli 1906.
— London Concert Season, MN 18, 25 Aug. 1906.
— Queen's Hall Promenades, MN 22 Sept., 3 Nov. 1906.
— Words for Music, MN 20 Oct. 1906.
— »Gilbert and Sullivan« revived, MN 3 Nov. 1906.
— St. Cecilia Festivals, MN 1 Dec. 1906.
— New Opera House scheme, 22 Dec. 1906.

Edwards, F. G., Uppingham School, MT July 1906.
— Galpin collection of instruments, MT Aug. 1906.
— Thomas Britton, MT Aug. 1906.
— Wagner's music in England, MT Sept. 1906.
— Waltham Abbey, MT Sept. 1906.
— Musicians in the National Portrait Gallery, MT Oct. 1906.
— Lady Violinists, MT Oct., Nov. 1906.
— Berlioz's Te Deum, MT Oct. 1906.
— St. Mary Redcliffe, Bristol, MT Nov. 1906.

Eichhorn, K. Komponist und Publikum, Mk 6, 5.

Einstein, A. Die Briefe der Königin Sophie Charlotte und der Kurfürstin Sophie an Agostino Steffani, ZIMG 8, 3.

Embden, J. A. v. Een nieuwe uitgabe der brieven van Beethoven, Cae 63, 12.

Fiege, R. Das Händelfest in Berlin, BfHK 11, 3.

Friedrichs, E. Mozart und die absolute Musik, BfHK 11, 3.

Fueter, E. Zwei Vorgänger von Mozart's »Ständchen« im »Don Juan«, Mk 6, 5.

Gastoué, A. Les origines des maîtrises d'église, LM 2, 23/24.
— Über den Nutzen des Studiums der Traktate des Mittelalters, GBl 31, 12ff.

Gerold, Th. Julius Stockhausen †, ZIMG 8, 2.

Digitized by Google

Glabbatz. Ein interessantes Orgelwerk, MSfG 11, 12.
Goddard, J. Development precursory to harmony, MSt 26, 675.
Grunsky, K. Mozart's Idomeneo, S 64, 71 72.
H. H. v. Wolzogen: Musikalisch-dramatische Parallelen. Bespr., LZ 57, 50.
Harrison, Bertha. Musical Prodigies, MT Mai, Juli 1906.
— Hickford's Concert Room, MT Sept., Oct., 1906.
Hayward, G. »Proceedings of the Mus. Association«, MN 8 Dec. 1906.
Heinzen, C. Zur Vereinfachung des Partiturenlesens, MWB (NZfM) 37 (73) 48.
Herold, M. Vom Schleswiger Tage, Si 31, 12.
Hutschenruijter, W. Jean Sibelius, Cae 63, 12.
Istel, E. Berlioz-Strauß' Instrumentationslehre, Bespr., ZIMG 8, 2.
Kidson, Frank. Old Fiddler's Books, MT Nov. 1906.
Kleefeld, W. Französische Opernkomponisten der Gegenwart, BW 9, 4.
Kloß, E. Spohr und Wagner, Bf HK 11, 3.
Kohut, A. Das Urbild des Fra Diavolo, NMZ 28, 4.
Kühn, W. Der Sitz des musikalischen Sinnes, Mk 6, 4.
Lambrecht-Vos, A. »Aan mijn Vaderland« derde Symphonie van Bernh. Zweers, WvM 13, 49.
Lange, J. Johann Strauß, Die Wage, Wien, 9. 49.
Leichtentritt, H. Das Händelfest in Berlin, ZIMG 8, 3.
Liepe, E. »Tannhäuser« oder »Troubadour?«, MWB (NZfM) 37, 73) 51 52.
Lüpke, G. v. Hugo Wolf's Jugendlieder, KW 20, 5.
M. Kantoren- und Organistenvereine, KCh 17, 11.
M., X. Paul Runge: Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt. Besp. C 23, 11.
Macilwaine, H. C. Soho and the house of Novello, MT 62, 766.
— Revival of Morris-dancing, MT Dec. 1906.
Mackenzie, Alexander C., Bohemian School of Music, MN 14 April bis 9 Juni 1906.
Maclean, Charles. The new chimes at Bow Church, MN 28 July 1906.
— English Bell »Whole-swinging«, MN 18 Aug. 1906.
— English Bell »Change-ringing«, MN 25 Aug. 1906.
— A League of English Music-Teachers, ZIMG 8, 2.
Maclean, Charles. Holbrooke's »The Bells«, ZIMG 8, 3.
Marchesi, S. D. C. Massenet's »Ariane« at the Grand-Opéra, Paris, MMR, 36, 432.
Masson, P. M. L'humanisme musical en Allemagne au XVIe siècle, LM 2, 23 24.
Matras, M. The artistic temperament, MMR 36, 432.
Morris, Max, Göthe als Beurteiler von italienischen Operntexten, Göthe-Jahrbuch XXVI.
Müller, E. Die Kunst als Führerin oder als Freundin der Jugend, Eckart, Berlin. 1, 2.
Münzer, G. Musikalische Hypertrophie, S 64, 75/76.
— Ave Caesar morituri te salutant, S 64, 73 74,
— Über das »Historische« in der Musik, S 64, 77.
N., H. De Reproductie-Piano »Mignon«, WvM 13, 49.
— Anna Flest, WvM 13, 47.
McNaught, W. G. A Welsh Eistedfodd, ZIMG 8, 3.
Nef, K. Die Musik in Goethe's »Wilhelm Meister«, Mk 6, 4.
Newmarch, R. Bantock's »Omar Khayyam«, ZIMG 8, 2.
Noatzsch, R. Ein Besuch in der Kunstwerkstatt des Berliner Hof- und Domchores, SH 46, 49 f.
O., C. van. Wagner-Autografen, WvM 13, 46.
— Wagner's familiebrieven, Cae 63, 12.
P., A. Brucknergedächtnis in Wien, AMZ 33, 47.
Pujol, Fr. Pertorbacions, RMC 3, 35.
Puttmann, M. Polak, Die Harmonisierung indischer, türkischer u. japanischer Melodien (Ausf. Bespr.), AMZ 33, 48.
R., E. M. Vincent d'Indy et les Allemands, RM 6, 23.
Rappard, A. Toonkunst, WvM 13, 47.
Reiter, J. Nachtrag zu dem Artikel »Ein Blick auf Mittenwald und seine Geigenindustrie«, ZfI 27, 7.
Riel, L. van. »Die versunkene Glocke«, WvM 13, 48.
Riemann, H. Stil und Mode in der Musik. KL 29, 22 ff.
Riesemann, O. v. Wladimir Stassow †, Mk 6, 5.
Robinson, Peter. Handel's influence on Bach, MT July 1906.
Rosenkranz, Druck und Schmuck auf Liederzetteln. MSfG 11, 12.
Rudder, M. de. La neuvième symphonie d'Anton Bruckner, Gm 52, 49.
Runge, P. Über die Notation des Meistergesangs. C 23, 11.
Runze, M. Persönliche Erinnerungen an

Digitized by Google

Eugen Gura, Tägl. Rundschau, Berlin. 1906, 263.

S., F. Eine Petition für die Militärkapellmeister, DMZ 37, 48.

Sakolowski, P. Das Berliner Lortzing-Denkmal, MWB (NZfM) 37 (73), 47.

Schilde, S. Nikisch geht — wer kommt? NMP, 15, 22.

Schlegel, A. Theodor Podbertsky, SH 46, 46.

— Über Chorkompositionen. SH 46, 48.

Schmid, A. Alter des Präfationsgesanges, MS 39, 12.

Schmitz, E. Die Deutsche Vereinigung f. alte Musik. MWB (NZfM) 37 (73 49.

Scholes, Percy A. Music in South Africa, MN 14 July 1906.

Schultze-Malkowsky, E. Neue Illustrationen zu Wagner's »Parsifal«, Die Kunst, München, 8, 3.

Segnitz, E. »Strandrecht«, lyrisches Drama von E. M. Smyth (Bespr.), AMZ 33, 47.

Seidl, A. Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren? BfHK 11, 3.

Southgate, T. L. Handel Festival, MN 30 June, 7 July 1906.

— »Patron's Fund« concert, 7 July 1906.

— John Barnett's »Mountain Sylph« at Guildhall School, MN 14 July 1906.

— Bunning's »Robin Hood«, MN 27 Oct. 1906.

— T. F. Bumpus's Cathedrals, MA 10 Nov. 1906.

— H. J. Edwards's »The Risen Lord«, MN 1 Dec. 1906.

— The Migrations of Novellos, MN 1 Dec. 1906.

Sternfeld, R. Wagner-Literatur. Bespr. MWB (NZfM) 37 (73), 49.

Storck, Händel und die Gegenwart, Der Türmer, Stuttgart, 9, 3.

Strzygowski, J. Die Berichterstattung in der Kunstwissenschaft, Österreich. Rundschau, Wien, 9, 3.

Tchobanian, A. Musique et poésie arméniennes, LM 2, 23/24.

Valk, E. Siegfried Wagner (aus der New Yorker »Sun«), MSt 26, 673.

Varton, P. u. **Knosp**, G. Fleur de Lotus. LM 2, 23/24.

Verdi, J. S. Covent Garden spring season. MN 11 August 1906.

— »Amasis« at New Theatre, MN 25 Aug. 1906.

— Covent Garden autumn season, MN 13. 20 Oct. 1906.

— Giordano's »Fedora«, MN 17 Nov. 1906.

Vianna da Motta, J. Zur Psychologie des Musikhörens, Die Gegenwart, Berlin, 70, 46.

Vivarelli, Liberio. Florence musical season, MN 15, 22, 29 Sept. 1906.

Wäschke. Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch. Zerbster Jahrbuch 1906. Verlag der Zerbst-Geschichtverein. (In Kommission von Gast's Hofbuchhdlg.)

Weigl, B. Hermann Götz, BfHK 11, 3.

— Hermann Götz und seine »Francesca da Rimini«, AMZ 33, 49.

— Hermann Götz, NMZ 28, 5.

— Hermann Gustav Götz, Mk 6, 4.

Werner, Hildegard. Swedish Musical Intelligence, MN 16 Juni 1906.

— † Emil Horneman, ebendort, 23 Juni 1906.

Wessel, E. Entwicklung der Kirchenmusik in der schwedischen Mission, CO 41, 11.

Wichmayer, Th. Neuerungen auf dem Gebiete des Tonleiterstudiums, KL 29. 23.

Wolf, K. Die Partiturreformfrage, MWB. (NZfM) 37 (73) 48.

Wolzogen, H. v. Wie steht's mit dem Schwert, NMZ 28, 4.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig, Musikverlags-Bericht 1906. Alphabetisch geordnet.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin S.W. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 160, enthaltend eine kleine Sammlung wertvoller Musikalien und Bücher, als Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, nebst einem Anhang von Werken zur Geschichte und Theorie der Notation und Neudrucken in älterer Notation verfertigter Werke.

Katalog 161. Deutsche Literatur. Darunter eine Abteilung, enthaltend musikalische Kompositionen deutscher Dichtungen.

Katalog 162. Musikgeschichte und -Bibliographie aus den Sammlungen von R. Eitner und H. Reimann. Inhalt: 1. Musikalische Zeitschriften und Sammelwerke. Almanachs, Kalender und Jahrbücher. 2. Musik-Kataloge. a) Kataloge öffentl. Bibliotheken und Ausstellungen; Bibliothekswesen. b) Kataloge privater Bibliotheken und Sammlungen sowie Verlagskataloge. 3. Musikbibliographie und -Lexika. 4. Musikgeschichte. 5. Beiträge zur Geschichte einzelner Städte.

Digitized by Google

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Vorstandssitzung am 11. November ist folgendes Jahresprogramm festgelegt worden:

24. November.	Herr Dr. Georg Münzer: Die Melodien der Meistersinger.
15. Dezember.	Herr Edward J. Dent (Cambridge): Leonardo Leo.
12. Januar.	Herren Prof. Georg Schumann, Prof. Halir und Dechert: Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts.
9. Februar.	Herr Prof. Dr. H. Kretzschmar: Über ein Thema aus der Geschichte der Oper oder des Liedes.
9. März.	Herr Dr. R. Hohenemser: Der Streit um die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslick's.
	Frl. Amalie Arnheim: Die Parodien der französischen Opern im 18. Jahrhundert.
20. April.	Herr Dr. Otto Abraham: Zur Psychologie des Transponierens.
	Herr Prof. Dr. Max Seiffert: Über ein Thema aus der Musikgeschichte des 17. bis 18. Jahrhunderts.
11. Mai.	Herr Prof. Dr. Max Friedländer: Goethe's Gedichte in zeitgenössischen Kompositionen.
1. Juni.	Herr Dr. Johannes Wolf: Instrumentalmusik im Mittelalter.
	Herr Dr. Hugo Leichtentritt: Aufführung älterer Vokalwerke.

Den Vorträgen werden sich musikalische Erläuterungen und kritische Referate über wichtige Neuerscheinungen angliedern. Die Sitzungen finden von nun an Sonnabend abends von 8¼—10 Uhr in den Räumen des Musikhistorischen Instituts der Universität statt. An dieselben werden sich zwanglose Zusammenkünfte zwecks persönlichen Meinungsaustausches anschließen.

Sitzung vom 24. November: Der Vorsitzende Herr Prof. Schumann gab einen Überblick über das im verflossenen Vereinsjahre Geleistete und sprach die Hoffnung aus, daß das Wirken der Ortsgruppe breiteren Boden gewinnen möge. Der Kassenwart, Herr Direktor Zelle, legte Rechnung ab und erfreute allgemein durch die Nachricht eines bedeutenden Überschusses. Darauf nahm der Unterzeichnete das Wort, um kurz über den Verlauf des Basler Kongresses zu berichten. Daran schloß sich der gediegene Vortrag unseres Mitgliedes, des Herrn Dr. Georg Münzer über »Die Melodien der Meistersinger«, dessen Inhalt in kurzen Zügen mitgeteilt sei:

Die einst hochgepriesene Kunst des Meistergesanges ist lange Zeit mißachtet worden. Für den Musikhistoriker galt sie ganz besonders als ein Hauptstück des Kuriositätenkabinettes. In neuester Zeit ist endlich dieses vernachlässigte Gebiet in Kultur genommen worden, und zwar erfreulicherweise von mehreren Seiten aus in selbständiger Weise, so daß wir aus der Vergleichung der so gewonnenen Resultate wohl in nicht allzu ferner Zeit ein sicheres Urteil über die alte »holdselige Kunst« uns werden bilden können. Der Vortragende selbst bezeichnete seine Ausführungen nicht als eine endgültige Lösung des Problems, sondern als einen Anfang dazu. Bei der großen Menge des zu bearbeitenden Materials und den vielen sich ergebenden Nebenproblemen sei eine vieljährige Arbeit vieler Spezialforscher erforderlich, um alle Punkte zu klären. Dennoch hoffe er wenigstens, schon den Richtweg gefunden zu haben, der uns dieses Gebiet eröffnet. Es sei nun zunächst wichtig, sich von dem allerdings wenig günstigen Eindruck loszumachen, den die bisher bekannteste Quelle über den Meistergesang, C. Wagenseil, hinterließ. Wagenseil habe den Meistergesang in seiner Blüte nicht gekannt und die Art, wie er die sogenannten vier gekrönten Töne überliefert, sei bedenklich. Diese Töne haben wohl überhaupt

Digitized by Google

bei den wirklichen »Meistern«, d. h. den selbständigen Komponisten nicht die Rolle gespielt, die man ihnen zuschreiben zu müssen glaubte. Es gehe das außer aus mancherlei anderen Anzeichen besonders aus der Art der besten Meistermelodien selbst hervor, die aber eine Vorbildlichkeit der »vier gekrönten Töne« nicht erkennen ließen. Auch hätten wir heute ein umfangreiches Material, um uns aus direkten Quellen ein eigenes Urteil bilden zu können. Es komme hier in erster Reihe das »*Singebuch*« des Hans Sachs-Schülers Adam Puschman in Betracht; außerdem für Sachs selbst zwei Handschriften in Zwickau und die ziemlich zahlreichen Handschriften der Bibliotheken zu München, Nürnberg, Berlin, Weimar, Jena und Heidelberg. Es sei nun merkwürdig, wie sich bei näherer Betrachtung so manches ganz anders darstelle, als die bisherige Meinung es gelten ließ. Die viel zitierte »Komik der Namen«, die durch R. Wagner selbst dem größeren Publikum von den Meistersingern übermittelt wurde, sei in Wirklichkeit gar nicht vorhanden gewesen. Soweit die Namen nicht allgemeiner Natur sind (lang, kurz, süß, streng), knüpften sie an Figurarten des poetischen Schemas (Kreuzton, Schlager) an, oder sie bezogen sich auf die Person, den Stand, Herkunft des Autors. (Steierer, Verschlossen ton, Büchsenmacher usw). Sehr häufig aber, und das sei besonders bei den »komischen« Bezeichnungen der Fall, sei der Name nur die Textüberschrift der Anekdoten oder des Bibelkapitels, das ursprünglich in dem Liede behandelt wurde. — Viel Kopfzerbrechen machte die Notation. Es ergab sich aber hier eine befriedigende Lösung. Wir haben die verschiedenen Notenzeichen nicht im Sinne der Mensuralmusik aufzufassen. Der Meistergesang kannte den in ungefähr gleich langen Noten hinschreitenden Choral und die schnellere Koloratur. Theoretisch war die kolorierte Silbe nicht länger als die unkolorierten. Wir haben also eine kolorierte Note, die acht halbe Noten enthält, nicht viermal so lang zu denken als eine unkolorierte mit einer ganzen Note geschriebene. Sondern jene acht Noten ziehen als eine Verzierung (wie unsere kleingeschriebenen Noten) rascher vorüber, wobei sie, wie sich aus manchen Aufzeichnungen ergibt, im tempo rubato vorgetragen wurden. Es ergäben sich aus diesem Grundprinzip auch die Erklärungen für die Bedeutung des Punktes und die Lösung der etwas komplizierten Notierungen mancher Handschriften. Das rein musikalische Niveau der Gesänge erscheine im allgemeinen als ein höheres als man bisher annahm. Die Tonalität sei bestimmt, bewußte Modulationen treten auf. Von einem »Herausfallen aus der Tonart« sei keine Rede; wenigstens soweit wir die Sache nach P. beurteilen. In bedenklichen Fällen half meist eine Schlüsseländerung. Sehr geschickt sei auch die Architektonik der Gesänge, die Verwertung der Motive, das Aneinanderschließen der kleinen Glieder. Freilich hat es auch unter den Sängern Stümper und Meister gegeben wie in jeder Kunst. Wichtig und einer näheren Untersuchung bedürftig seien die mannigfachen Beziehungen des Meistergesanges zu den übrigen Kunstübungen seiner Zeit. Populäre Elemente treten deutlich hervor. Am interessantesten aber seien die Beziehungen zum evangelischen Kirchenliede. Ob hier der Msg. stets der Nehmende gewesen, oder ob er auch gegeben, wird man erst feststellen müssen. Daß Luther den Msg. schätzte, ist bekannt. Die Wittenberg'sche Nachtigall wurde auch als Meisterlied gesungen. Aus der älteren Zeit treten nach P.'s Überlieferung bestimmte musikalische Charaktere weniger hervor. Dafür seien aber hier wichtig die deutlichen Beziehungen des Msg. zum Minnegesang (soweit wir die Kolmarer Handschrift diesem zuzählen dürfen, durch Benutzung derselben Liedschemata. In den Augsburger und Nürnberger Schulen finden wir dagegen eine Anzahl individueller Meister. Der Augsburger Wilde, die Nürnberger Folz, Nachtigall und Sachs; von anderen Herold aus Breslau und Schneider aus Steir sind (nach P.) die besten Melodiker des Msg. — Es ist trotz der anscheinenden Sprödigkeit des Stoffes ein hochinteressantes Gebiet — die Kunst der Meistersinger. Wir haben hier den Rest einer entwickelten, charaktervollen Standeskunst! Das also, was die modernste Kunstlehre sucht und wünscht. Die Musikforschung täte unrecht, wenn sie dieses geringer achtete als der Kunsthistoriker etwa die Bauernkunst, deren Reste als Kostbarkeiten in den Museen aufbewahrt werden. Daß aber die besten Gesänge der Meistersänger über das Niveau des »Handwerklichen« hinausragen, das scheint sicher, und wie wir

Digitized by Google

jede Kunstübung nach dem Besten zu beurteilen pflegen, so werden wir auch den Msg. nach den Liedern eines Wilde, Nachtigall, Folz und Sachs beurteilen — nicht nach den »4 gekrönten Tönen«!

Durch eine Fülle von Beispielen am Klavier unterstützte der Vortragende seine interessante Ausführungen, zu denen der vortreffliche Konzertsänger H. Arlberg noch vier Lieder beisteuerte. Er sang mit bestem Verständnis der eigenartigen Melodik ganz im Sinne der Zeit die »Fluchtweise« von Wilde, den »Kettenton« von Folz, den »Geschieden ton« von Nachtigall und die »Silberweise« von Sachs und erreichte damit, besonders durch den düstern Kettenton und die herrliche Silberweise, spontanen Beifall. Man war überrascht, hier aus dem Kreise mittelalterlicher Handwerker heraus Gesänge zu hören, deren sich kein Komponist zu schämen brauchte. — An die Ausführungen schloß sich eine kurze Kontroverse zwischen dem stellvertretenden Vorsitzenden und dem Vortragenden, in welcher dieser seine Ausführungen aufrecht hielt.

Johannes Wolf.

Dublin.

At a meeting on 15th Nov. last the subject of "*Irish Neumes*" was discussed. Both Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, I, 2, p. 85) and Lederer (Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Vorrede p. 21) mentioned Irish Neumes recently. They, of course, got the idea from Fleischer (Neumenstudien, II, p. 67). The latter quotes from Walker's *Historical Memoirs of the Irish Bards*, in which work there is an *Essay on the Poetical Accents of the Irish* by William Beauford. Beauford pretends to quote from a 16th century MS. which he says he has before him. It is remarkable that nobody seems to know what has become of this MS. Its contents, moreover, are highly suspicious. No such accents as Beauford describes are found in any Irish text preserved. Again the names Ardceol, Basceol and Circeol have every appearance of being forged. *Ceol* does not mean tone, but music or song. *Ard* is the equivalent for high, but does not seem ever to be used in the sense of pitch. *Bas* is evidently derived from bass, and *Cir* is a remnant of Circumflex. Considering all this the most probable solution of the mystery is to be found in the following quotation from O'Curry, Lectures on the Manners and Customs of the Ancient Irish, III, p. 303: "(Walker) seems to have been the sport of every pretender to antiquarian knowledge, but more especially the dupe of an unscru pulous person of the name of Beauford — not the learned author of the *Memoir af a Map of Ireland*, but another clergyman of the same name — who unblushingly pawned his pretended knowledge of facts on the well-intentioned but credulons Walker."

H. Bewerunge.

Paris.

La première réunion de la Section de Paris, qui a eu lieu le 17 novembre dernier, a été consacrée à l'organisation des travaux de la Section pour l'année 1906—1907, et aux comptes-rendus du Congrès de Bâle, faits par MM. Ecorcheville, Laloy et de Lacerda.

L'assemblée générale annuelle a eu lieu le 4 décembre, sous la présidence de M Dauriac, président. Après lecture des rapports du secrétaire et du trésorier, les membres présents ont discuté la création d'un bulletin français de la Section de Paris, sur la proposition de M. Fortin, et après lecture d'un rapport de M. Poirée.

On a ensuits procédé aux élections. M. Dauriac exprimant le désir de ne pas se représenter aux suffrages de l'assemblée, a prié les assistants de porter leur choix sur MM. Poirée et R. Rolland, qui ont été élus président et vice-président. Ont été réélus: MM. Prod'homme, secrétaire, Ecorcheville, trésorier, de La Laurencie, archiviste-bibliothécaire, Ch. Malherbe, membre du Comité; le second membre du Comité, en remplacement de M. Rolland, élu vice-président, est M. Laloy.

M. Dauriac, sur la proposition de M. Poirée, a été nommé par acclamations, président d'honneur.

A la séance du 15 décembre, en l'absence de M. Dauriac, qui devait faire une

conférence sur ce sujet: Pourquoi les œuvres musicales vieillissent? M. de La Laurencie a entretenu l'assemblée du projet de Bibliographie internationale, que les Sections de Washington, Berlin et Paris vont commencer d'entreprendre. La séance s'est terminée par l'audition d'un concerto de Vivaldi, exécuté sous la direction de M Bachmann. Ce concerto, dont le manuscrit, jadis à la Bibliothèque d'un chateau royal de Saxe, doit être aujourd'hui dans une bibliothèque de Conservatoire saxon, a été publié par Modefind; M. Bachmann en a fait un arrangement pour instruments à cordes.

La prochaine séance est fixée au 14 janvier.

Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Armin, George, Lehrer der Gesangs-, Schauspiel- u. Dichtkunst, Berlin-Friedenau, Evastraße 3a.
Daffner, Dr. Hugo, München, Äußere Prinzregentenstraße 7.
Forrai, Dr. Andreas, Klausenburg, Emkeplatz.
Geisler, Chr., Kopenhagen, Studiestraede 14.
Halbreiter, Otto, Kgl. Hofmusikalienhandlung, München.
Jekyll, F. W., London, British Museum.
Kitson, C. H., Leicester, 13, Victoria Road.
Moos, Paul, Ulm a. D., Frauenstr. 7.
Schimon, stud. phil., München, Prinzregentenstraße 12.
Wahl, Dr. Eduard, München, Ottostr. 3a I.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Bauermeister, Fräulein Adelhaid, Leipzig, jetzt Kreutzstr. 3b.
Humbert, Georges, Lausanne, jetzt Morges, Les Charmettes A. (Canton de Vaud).

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Gaston Knosp, Über annamitische Musik.
Wm. Barclay Squire, Pearsall on Chanting.
Alfred Einstein Claudio Merulo's Ausgabe der Madrigale des Verdelot.
Henri Quittard, »L'Hortus Musarum« de 1552—53 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth.
Georgy Calmus, Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch.
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang Januar 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

English Sheet.

February. 1907.

English Matter in January and February Journals.

Beardsley's illustrations, Aubrey, 146
Bibliography, 199
Björnson and Nordraak, 140
Cathedrals, 199, 200, 206
Catholic music, 201
"Characterization", 141—143, 152
Codex Vaticanus, 206
Columba, St. 200
Copyright, 197, 203
Costume and opera, 199
Dublin Branch, 161
"English Catalogue of Books", 201
"Everyman" play, 202
Handel's "characterization", 141—3, 152
Handel and his borrowings, 152
Helmholtz's life 202
Iona, 200
Irish neumes, 161
Leighton House, 198
Masques, 175
Mass, music in the, 201
Morrice dance, 175
National anthems, Sweden a. Norway, 140
Nordraak and Wagner, 140
Novello firm, 143
Old Testament recension, 206
Pageants, 175
Piracy prevention Act, 197, 203
"Poetic basis" analysed, 150—152
Soho music-publishers, 144
Swedish national anthem, 140
Wagner's librettos, 140, 145

English Books reviewed in Ditto.

Brown's bibliography 199; Bumpus's cathedrals 199; Calthrop's costume 199; Cambridge modern history 199; Columba, life of St. 200; Devine's ordinary of the Mass 201; English Catalogue of Books 201; "Everyman" 202; Golther's "Wagner as poet" translated 145; Macgillivray's Copyright 203; Old Testament recension 206; Streatfeild's "Modern music and musicians" 150.

Rules, and Governing Body Byelaws, of the Society. Byelaws of N. German Section.

The Branches have asked for the Rules of the Society. Sketch of the constitutional history was given at pages 1—3 (English-Sheet), Oct. 1906. The new Rules of 30th September 1904 there mentioned are herewith translated from Journal VI, 16—19, Oct. 1904. Also the Governing Body Byelaws of 1st Oct. 1904, from Journal VI, 57, 58, Nov. 1904. Also (as sample) the Byelaws adopted by the N. German National Section on 25th Nov. 1904.

This country has agreed to the IMS. Rules of 30th Sept. 1904. There are no Sectional Rules. The constitution of the Directory for this country ("English Committee") as elected 13th July 1906 can be seen on page 40d, November 1906, or on the wrapper. The Local Branches are: — (a) The Musical Association (Allied Society, est. 1874); President Sir Hubert Parry, Bart., 13 Vicepresidents, 10 ordinary Members of Council; acting under certain conditions as Branch for the City and County of London. (b) Dublin Branch (est. 2nd October 1905); President Dr. James Culwick, Secretary Rev. H. Bewerunge; acting as Branch for all Ireland. (c) Edinburgh Branch (est. 2nd December 1905); President, Prof. Fr. Niecks, Secretary Mrs. Kennedy Fraser; acting as Branch for all Scotland.

Rules.

1. *Name, Aim, Headquarters, Legalization.* — The Society is called the "International Musical Society". The aim of the IMS. is to aid musical

research, and to add depth to musical life by the exchange of the results of research between different countries. It binds together in close union for this purpose the representatives and friends of musical learning. — The society has its headquarters in Leipzig, and has been legalized by entry in the Register of Societies in the Royal Provincial Court, Leipzig.

2. *Method of carrying out the aim of the Society.* The aim of the IMS. is carried out by — A. Publications, B. Meetings. — (A) The publications are: — (1) The Quarterly Magazine, which is intended for writings of strictly scientific value; (2) The Monthly Journal, which records the associated proceedings of the IMS., as also the progress of musical knowledge and its influence on the musical life of the present day, while entering into no competition with existing musical newspapers; (3) The optionally purchased independent supplement-volumes, which present a larger description of monographs. — (B) Meetings consist of Local Meetings and General Congresses.

[At Governing Body meeting of 1st October 1904, Leipzig, a Resolution was passed of which the following is a translation: — "In the IMS. publications the 4 languages German, English, French and Italian are employed indifferently, according to the language in which the contributing members write".]

3. *Organization.* The IMS. consists of the totality of the Local Branches and National Sections. It is competent to Associations which subserve similar objects to enter into reciprocal alliance. Local Branches and National Sections regulate their own working and management. Officers of the IMS. will be elected for a maximum of 2 years. Re-election is admissible. — The working year of the Society begins 1st October.

4. *Governing Body, and its Directory.* The IMS. is administered by a Governing Body, consisting of the heads of the National Sections. The Governing Body has charge of the collective working of the IMS., especially of the publications and the Congresses. The Governing Body elects for its representation a President, a Treasurer, and a Secretary; the two last, either from its own number, or from among the other members of the Governing Body. — This portion of the Governing Body, composed of 3 persons, constitutes the Directory of the Society for the purposes of the Law. The choice of the first Directory takes place at the General Members' Meeting at which the Rules are passed.

5. *Conduct of business by the Governing Body.* The President keeps the members of the Governing Body acquainted with all business of the IMS., and settles urgent cases himself. Sittings of the Governing Body take place at the Congresses, if possible every two years. The Secretary carries out the decisions of the Governing Body. The Treasurer renders an account yearly to the Governing Body. — The Governing Body makes Business Byelaws for its own working, and promulgates the same.

6. *Publications.* The IMS. signs as the issuer of the Magazine, Journal, and Supplement-volumes. The Governing Body elects an Editorial Committee of 3 persons. This appoints one or more editors, who are responsible to it for the editing, and are specified as editors on the title-page of the Magazine and Journal. The Committee settles disputed points.

7. *Meetings.* Apart from the meetings of Local Branches and National Sections, all members of the IMS. are invited by the Governing Body to the General Meetings and the Congresses. The latter are devoted to Motions of resolution, Discourses, and Transactions, in the first instance;

Digitized by Google

but there can be added thereto also Performances of ancient compositions, or of such modern works as have a musico-scientific interest. The convening of these General Meetings or Congresses is confided to the Governing Body, but should take place as far as possible every 3 years.

8. *Right of Voting.* For the purpose of General Resolutions, every member of the Governing Body, and every delegate of a Local Branch containing at least 7 full-members, has one vote. Similarly the delegate from among any 7 members not included in a Local Branch has one vote.

9. *Membership.* Anyone can belong to the IMS. who joins for a full year and enters himself as a member. Decisions as to admission rest with the Directory of the Governing Body. The full-members of the IMS. have the right of participation in all arrangements of the IMS. They have for a yearly subscription of £ 1 the right of free delivery of the Magazine and Journal, with optional supply of the Supplement-volumes at a reduced price. Local Branches and National Sections can, apart from the full-members of the IMS., have other members, whose registration in the Local Branch or National Section is provided for by their own rules. Such last-named members are not eligible as officers of the central administration of the IMS. — A member can resign the Society at the end of the working year only. Membership lapses, if two years' subscription remains unpaid after due warning.

10. *Alteration of the Rules.* The Rules can only be altered, on the proposal of the Governing Body or of 3 National Sections, by an International General Meeting, with a two-third majority of the authorized voters present. Proposals for altering the Rules must be sent in at least 4 weeks before the General Meeting.

11. *Dissolution of the Society.* The Dissolution of the Society can only be resolved on, on the proposal of the Governing Body or of National Sections, by an International General Meeting, with a threefourth majority of the authorized voters present. On a proposal for dissolving the Society, a General Meeting is to be called for the consideration of the same, not earlier than 4 weeks, and not later than 3 months, thereafter. In the event of the Society being dissolved, the Local Branches and National Sections have the disposition of their own property. Any general property of the IMS. will be disposed of, simultaneously with the Resolution for dissolving the Society, for some object of international musical research.

Governing Body Byelaws.

1. The Governing Body of the IMS. consists of the aggregate of the Heads of the German and foreign National Sections. These represent the members belonging to their respective countries, and are elected every 2 years (on 30th September) by the Local Branches of the country, or failing them by the votes of the members in the National Section.

[At Governing Body meeting of 1st October 1904, Leipzig, two Resolutions were passed, of which the following is a translation: — (a) "The Governing Body agrees that the representation of Great Britain and Ireland shall be effected through 3 Governing Body votes". (b) "In special cases, e.g. in a country where there is an Allied Society, the Governing Body may make a special regulation for the election or formation of the Sectional Directory".

Digitized by Google

2. The business of the Governing Body is to represent the Society without, and to lead and advise its working within. It has specially to make arrangements for the Congresses of the IMS., and to see that the publications proceed regularly.

3. All members of the Governing Body should be apprised collectively of any important matter which calls for publicity; while the Directory consisting of President, Secretary, and Treasurer (see no. 4 of the Rules of the IMS.) conducts current business. A three-member Editorial Committee is appointed. Corresponding Members are appointed by the Governing Body on the nomination of the respective National Section.

4. At the end of each working-year (30th September) the Heads of National Sections receive from the Secretary a report on the principal affairs for which the President is responsible. The Heads of National Sections send a Sectional report to the President at the end of August.

5. Members of the Governing Body can also at any time make communications or proposals to the President, and these can according to circumstances be put by him to the vote.

6. Meetings of the Governing Body take place ordinarily at the Congresses, but can on emergency be applied for and convened at other times.

Byelaws of the N. German Section.

[Will appear next month.]

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

UNIVERSAL EDITION

Approved and recommended to all Public and Private Schools and Institutions devoted to Musical Education by a special Order of the Imperial Royal Austrian Ministry for Education, dated Vienna, July 5 th, 1901, Reg. No. 20,467, & June 12 th, 1902, Reg. No. 19,042.

Copyright for the British Empire:
BREITKOPF & HÄRTEL.
54, Great Marlborough Street, Regent Street,
LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Über ein bestimmtes Problem der Programmusik.

(Darstellung von Schlachten.)

Aus einer zweifachen Anlage des menschlichen Geistes scheint mir ohne Zweifel die Musik entsprungen zu sein. Aus der Nachahmung äußerer, sinnlich angenehmer oder auffälliger Geräusche einerseits und zweitens aus der Äußerung von Affekten, die sich, musikalischen Gesetzen folgend, in primitiven musikalischen Formen entladen. Aus der einen Quelle ist das entstanden, was wir Programmusik nennen, aus der anderen scheinen mir die Gesetze der absoluten Musik sich entwickelt zu haben. Beide, bei Beginn der Entwickelung in einem offenbaren Widerspruch stehend, treffen sich an ihrem Ende. Der Zweck dieses Aufsatzes ist, an einem begrenzten und nicht allzu bedeutungsvollen Problem zu zeigen, wie eine der Programmusik angehörige Kunstgattung ursprünglich nur die rein äußeren Momente eines individuellen Vorganges darzustellen bemüht war, ohne dadurch ein inneres Erlebnis nach musikalischen Gesetzen so wiedergeben zu wollen, daß es als ein allgemein gültiges Problem erscheint; wie aber im Verlauf der Entwicklung das rein äußerliche Interesse einen einzelnen Vorgang nachzuahmen (gewissermaßen zu phonographieren), dem Verlangen weicht, nicht das Einzelne, sondern das allem Einzelnen zugrunde liegende Allgemeine nach formalen Gesetzen auszudrücken.

Bevor ich aber auf das Spezielle eingehe, wird es notwendig sein, den Begriff der Programmusik, von der dieser Aufsatz einen Teil darstellen soll, und der absoluten Musik zu erläutern. Diese Einteilung muß den Inhalt des Begriffes der Musik so völlig erschöpfen, als man dies von jeder wissenschaftlich brauchbaren Einteilung fordern darf. Ob das, was ich als Programmusik und als absolute Musik bezeichne, sich mit der allgemein angenommenen Deutung dieser Begriffe deckt, kann erst das Ende dieses Aufsatzes rechtfertigen.

Unter einem der absoluten Musik angehörigen Werke verstehe ich ein in strengen Formen entwickeltes Thema, welches reine Klangschönheit, genau bestimmten Gesetzen folgend, vermitteln will, ohne irgend einen äußeren Vorgang nachahmen und selbst ohne ein inneres Erlebnis darstellen zu wollen, da dieses wegen der Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks gar nicht

speziell bestimmt werden könnte. Freilich kann es diesen reinen Begriff der absoluten Musik — Formen ohne andern als rein sinnlich musikalischen Inhalt — in Wirklichkeit nicht geben. Denn erstens müßte eine Gesetzlehre (Harmonie, Kontrapunktik, Formenlehre), die durch Regeln (Formvorschriften) völlig gebunden ist, zu einer starren Typik der Formen führen, welche jedes individuelle Schaffen durchaus verhindern müßte. Zweitens aber gibt es auch eine rein formale Wirkung überhaupt nicht, da wir durch jedes noch so rein formale Thema an ein inneres Erlebnis erinnert werden: dessen Wirkung freilich noch bei verschiedenen Musikverständigen innerhalb großer Grenzen liegen und nicht den mehr oder weniger bestimmten Sinn haben wird, den man mit einem unserer eindeutig bestimmten Motive verbindet — wie z. B. das Siegfriedmotiv bei jedem den Eindruck der Stärke hervorrufen muß —, sondern eine allgemeinere vagere Bedeutung. Die weitere Entwickelung der absoluten Musik, die hier nicht dargestellt werden soll, führt dazu, daß immer mehr ein bestimmtes, allen Menschen wertvolles, inneres Erlebnis in ihm angepaßten Formen und schon mit Verwendung dem Leben entlehnter Klänge zum Ausdruck gebracht wird: wodurch sie im Laufe der Entwickelung sehr der Programmusik genähert werden muß.

Unter Programmusik dagegen verstehe ich die Darstellung eines einzelnen (besonderen) Vorganges durch bloß den besonderen Fall nachahmende akustische Reize, wie z. B. in dem sonst freilich nicht meinem reinen Begriffe der Programmusik entsprechenden »Don Quixote« der Wind durch eine wirkliche Windmaschine hergestellt wird. Nur darauf kommt es an, den äußeren Sinneseindruck, dem kein inneres Erlebnis vorläufig entspricht, darzustellen, möglichst ohne Verwendung musikalischer Formen, welche ja die Treue des Bildes durch ihre Stilisierung beeinträchtigen würden. Hier ist die Kunst noch im Stadium der reinen Wiederholung, der Imitation.

Daß es freilich in Wirklichkeit eine diesem reinen Begriff entsprechende Programmusik nicht geben kann, geht daraus hervor, daß die Darstellung eines bestimmten Vorganges viele äußere Faktoren vernachlässigen muß, die für den individuellen Fall wesentlich, aber ihrer Kleinheit und Kompliziertheit wegen gar nicht nachahmbar sind. Die Nachahmung dieser akustischen Reize, die dem Einzelfall angehören und in ihrer Aneinanderreihung als Geräusche in der Wirklichkeit Sinn haben, weil sie, verbunden mit der Farbe, Bewegung, Luft des Vorganges eine Einheit bilden, ist ohne diese Momente völlig sinnlos. Sie bedürfen einer Zusammenfassung, einer bestimmten Form, um als zusammengehörig zu erscheinen. Eine reine Programmusik, welche bloß den besonderen Fall ohne musikalische Form darstellt, konnte daher nie existieren. Wohl aber ist es möglich, in einer ganz bestimmten Gruppe der Programmusik nachzuweisen, wie man ursprünglich eine ganz bestimmte Schlacht fast ohne Form darzustellen versuchte, nach und nach eine ideelle Schlacht überhaupt in strengen musikalischen Formen komponierte: so daß in diesem Sondergebiet deutlich zu erkennen ist, wie Programmusik und absolute Musik ineinander münden.

Die ersten [1]) Kompositionen, die sich mit der Darstellung von Schlachten befassen, stammen aus dem beginnenden 16. Jahrhundert, als durch die Erfindung des Schießpulvers das Donnern der Kanonen und das Knattern des

1) Die Schlachtenmusiken früherer Epochen und anderer Nationen (auch der griechischen) übergehe ich, weil ihre Entwicklung, außerhalb unseres Kulturkreises stehend, auf die Gestaltung dieses Problems von keinem Einfluß war.

Digitized by Google

Kleingewehrfeuers außer den Schlachtrufen ein lebhaft auffallender Gegenstand der musikalischen Nachahmung werden konnte. Die niederländisch-französische Schule, eben im Aufblühen begriffen und mit den Künsten des reinen Vokalsatzes meisterhaft vertraut, bemächtigte sich dieses Problems, nachdem sie in verschiedenen tonmalenden Genrebildchen Vorgänge des äußeren Lebens (Jagd, Erwachen von Paris, Vogelstimmen) zu kopieren versucht hatte. Ihre Darstellung befaßte sich mit der Nachahmung ganz bestimmter Schlachten: Jannequin komponiert eine Schlacht bei Marignano (1515), eine Einnahme von Boulogne, eine Belagerung von Metz. Hermann Mathias Verrecoiensis feiert in der Schlacht von Pavia den Sieg Francesco Sforza's und Georgs von Frundsberg über Franz I., Anselm de Reulx, ein Sänger am Hofe Karl V. eine *battaglia moresca*, Tomaso Cimello eine *battaglia villanesca*, Trojano eine *battaglia della Gatta e la Cornacchia*. Als Italien und Deutschland in den Kreis der Musikkultur eintraten, beschäftigten auch italienische und deutsche Komponisten sich mit dieser Aufgabe. Andrea Gabrieli komponierte in Venedig zwei Schlachten für Doppelchor, der böhmische Komponist und Kantor Christoph Demantius gab 21 Schlachtenmusiken heraus (unter dem Namen *Tympanum militare* gesammelt), der Kapellmeister in Wolfenbüttel, Thomas Mancinus illustrierte die Schlacht bei Sievershausen i. J. 1553.

Alle diese Bataillen sind mehrstimmig gesetzte Vokalkompositionen; keine von ihnen sucht die allen Schlachten zugrunde liegenden Affekte auszudrücken, aber jede will eine Wiederholung, eine Kopie in Musik einer bestimmten, eben erst gelieferten Schlacht geben, in der die Komponisten gewöhnlich selbst in den Reihen der Kämpfenden waren. Der diesen Kompositionen zugrunde liegende Text, reichlich durchsetzt mit onomato-poetischen Brocken, stellt die deutliche und nicht mißzuverstehende Beziehung zu der Einzelschlacht her. Die Namen der Führer werden genannt, ganz kurze, abgerissene Motive, aus Volksliedern der einzelnen Nationen quodlibetartig durcheinandergeschoben, charakterisieren die Parteien. In keiner dieser Kompositionen ist der Affekt des Kampfes durch thematische Wertung und Entwicklung musikalisch angedeutet. Nur der Rhythmus der in der Schlacht tosenden Geräusche gliedert die Aneinanderreihung der Töne, durch eine thematische Entwicklungslinie in einem bestimmten Formgebilde nicht zusammengehalten. Die Phasen der Schlachten aber, in der Bewegung und dynamisch voneinander unterschieden als Exposition, Höhepunkt und Ende des Kampfes, geben diesen Tonstücken eine der wirklichen Erscheinung nachgebildete formale Struktur, die, dem Programm entspringend, allen anderen Formgebilden dieser Epoche, der Messe, dem polyphon bearbeiteten Volkslied, der Motette, dem Madrigal fremd war und nicht einem dieser Zeit eigenen formalen Ausdruck der absoluten Musik entsprach. Über das Niveau der rohen Nachahmung, des Phonogrammes, wurden diese Tonstücke nur dadurch emporgehoben, daß sämtliche Geräusche, der Kanonen, der Flinten, der Posaunen und Trompeten, das Feldgeschrei auf eine einheitliche Darstellung, auf die vier Stimmgattungen bezogen wurde, worin einzig ihre Stilisierung lag.

Dennoch wurde schon in dieser Zeit das Motiv der Schlacht auch auf die Formen der Kunstmusik übertragen. Jannequin hat eine Messe komponiert, in der er die Motive seiner Battaglia verarbeitet hat, die Einleitung »*ecoutez tous gentils galloys*« wird ein Kyrie, auf trompetenartigen Fanfaren-

Digitized by Google

rufen schwingt sich das »*et accendit*« empor. Aber die Grundidee dieser Messe ist von dem Gedanken: die Schlacht als Symbol des Kampfes, des Schmerzes und der Erlösung, wie Beethoven sie in der »Missa solemnis« als »Bitte um inneren und äußeren Frieden« (*da nobis pacem*) wunderbar gedeutet hat, weit entfernt. Die musikalischen Motive sind hier nur als solche und so verwendet, wie weltliche Volkslieder überhaupt in der Messe geistlich parodiert wurden, wie, um ein näherliegendes Beispiel anzuführen, Isaak in einer Messe die närrische Posse des Quodlibets dieser feierlichen Kunstform zuführte, weil weder der Komponist noch der Hörer an ein inneres Erlebnis denken konnte, welches die Thematik ausdrücken sollte.

Bald kamen die Schlachten in den Bereich der Instrumentalmusik. Die Laute — der guten Gesellschaft des 16. Jahrhunderts Saloninstrument — brachte Auszüge aus den gesungenen Schlachten, in der Folge auch Originalkompositionen. Francesco Milanese übertrug Jannequin's Schlacht auf die Laute so trefflich, daß sein Verleger, Francesco Marcolini, voll Verehrung dies »*una cosa belissima*« nannte. In der Sammlung Attaignant (1529) ist ein Stück »*la guerre*« enthalten, die erste Lautenoriginalkomposition dieser Art und zugleich auch die erste Komposition einer Schlacht überhaupt, nicht einer individuellen Schlacht. Denn das Fehlen des Textes entkleidete den Stoff aller seiner persönlichen Beziehungen und belegte, daß eine eindeutige Individualisierung rein musikalisch nicht auszudrücken war. Noch sind im Bau dieses Lautenstückes die Motive nur aneinander gehängt, nicht entwickelt, noch ist das traditionelle Gerüst einer Schlacht nachgebildet, aber in dem Streben, die Verschiedenheit der naturalistischen Klänge — schwieriger auf einem Instrument nachzuahmen, als durch vier Stimmgattungen — zu differenzieren, kristallisiert sich die Fähigkeit, nicht nur durch rhythmische, sondern schon durch thematische charakteristische Wendungen die Geräusche der Schlacht zu ersetzen. Neben dem Signal der Trompete erscheint das Spiel der Pfeife, charakterisiert durch den gerade in der Saitenmusik verpönten Triton *f—h*.

Bedeutsam aber wurde es, daß für die Laute Stücke komponiert wurden, in denen eine Schlachtenmusik, als solche erfunden und betitelt, in eine andere schon bestehende Form eingedeutet wurde. Die erste lockere Beziehung zwischen einer geschlossenen musikalischen Form und einer nachahmenden Musik mit vorgezeichnetem Programm, wurde jetzt geschlossen. Mit ihren reichen rhythmischen Veränderungen, mit dem dadurch bedingten Wechsel der Taktarten konnten die Schlachtenmusiken in Tänze von ganz bestimmter Struktur eingekleidet werden. Marc Antonio del Pifaro formt aus einer Bataille eine *Chiaranzana*, Tilman Susato (1551) eine *Pavane*, Barbetta (1569) ein *Pass' e mezzo*. In der Sammlung Phalese werden sogar die Phasen der Schlacht als Tänze verschiedenen Charakters: Pavane und Galliarde, behandelt, Barberis trennt sie in Pass' e mezzo und Saltarello[1]).

Wie die Laute aus Schlachtenmusiken Tänze bildete, so glitt durch die Orgel dieses Programm in die erblühenden Kunstformen der Instrumentalmusik. Einer der bedeutendsten Theoretiker und Organisten, Adriano Banchieri, berühmt als Komponist von Kanzonen a sonar und Sonaten, schrieb

1) Ein Hofmusiker Ludwig XIV. und Luthenist de St. Luc hat eine Menge derartiger Lautenstücke komponiert; und in einem Tabulaturbuch der Wiener Hofbibliothek sind von Rudolf Wyssenbach »mancherley lieplicher italienischer Dantzliedern sampt dem vogelsang vnd der Feldschlacht von welscher tabulatur fleyssig ins Tutsche gesetzt«.

Digitized by Google

schon 1611 eine *Battaglia per organo*. Der Gedanke an die Darstellung einer individuellen Schlacht ist völlig geschwunden, das allgemeine Programm von Schlachten aber wird durch die wechselnde Taktart, verschiedene Rhythmen, Veränderungen des Tempos, motivische Signale kenntlich gemacht. Weil gerade durch diese Trennung in Stücke von verschiedener Taktart und kontrastierendem Tempo, nur zusammengehalten durch die Einheit der Tonart, die Sonate des frühen Stiles gekennzeichnet ist, konnte ihre Gestaltung die ungeformte programmatische Darstellung fest umgreifen. Aber nicht in die Form der Sonate allein, auch in die ähnlichen des Capriccios, der Kanzone, der Tokkata, der Suite, wurde das Programm der Schlachtmusik gebunden. Kerll, wahrscheinlich durch die italienische Freude an der Tonmalerei durch Frescobaldi beeinflußt, komponierte eines seiner *Capricci* (1614) als Battaglia, in dem er trotzdem die drei Grundetappen einer Schlacht darzustellen versucht. Der erste Teil erschöpft das aus Trommeln und Fanfarenklängen charakteristisch erfundene Hauptthema, dem sich die kleinen Pfeifen der Fußtruppen zugesellen. Die Absicht des zweiten Teiles, zu schildern, wie die feindlichen Heere aufeinander stoßen, ist klar ersichtlich und naiv ausgedrückt. Der dritte Teil ist Dank und Freude über den erfochtenen Sieg. Die Thematik — Kanonen- und Flintenschüsse sind immer durch vibrierende Wiederholung eines Tones dargestellt — wird in der Deutung wesentlich unterstützt durch die Angaben der Registrierung, die Kerll als Klangfarbenwirkung schon effektvoll auszunutzen versteht. — Die Form einer Tokkata ist einer Feldschlacht gegeben, die, ein Werk von Georg Muffat oder Johann Fux[1]), durch Tonwiederholungen, Taktwechsel und einem zum Schluß sich entfaltenden Dankeslied Aufschluß über die programmatische Deutung der Form geben. In diese Gruppe fällt auch ein Präludium des Hamburger Organisten Weckmann (1664), der in seltsamer Vorausahnung eine Anschauung, die erst drei Jahrhunderte später ein äußeres Erlebnis als Symbol für inneren Kampf, schon losgelöst von allem Akzidentiellen einer wirklichen Begebenheit, zur Idee eines Kunstwerkes erheben konnte, die Worte der Festkantate »Weine nicht, es hat überwunden der Arme« auf eine wirkliche Schlacht bezog, die er eben in die Form dieses Präludiums zur Kantate kleidete.

In diesen Schlachtenmusiken tritt an die Stelle der nur vom Programm bestimmten Aneinanderreihung von Bildern eine bewußt angelegte Form der absoluten Musik, in der dieses Programm zum Inhalt wurde, ausgedrückt durch Thematik, Rhythmik und Klangfarbe der allen Schlachten als Gemeinsames zugrunde liegenden Anschauung.

Wie sich aber diese Verbindung von Form und Programm mit der eindeutigen Bestimmbarkeit abgefunden, oder vielmehr nicht abgefunden hat, zeigen die weiteren Bearbeitungen dieses Problems. Weder Thematik, noch Rhythmik konnten die präzise Deutung eines Musikstückes von geschlossener Form zulassen, so lange die ihm zugrunde liegende Einzelvorstellung noch dem Gebiete des Konkreten entstammte und sich noch nicht durch Abstraktion von allen Individualzufälligkeiten zu der allgemeinen Bedeutung einer Idee vereinfacht hatte. Diese Deutung konnte nur noch ermöglicht werden durch besondere Ausnutzung von Klangeffekten, noch besser aber durch das erläuternde Wort.

1) Wiener Hofbibliothek Sammelband: *Nova Cyclopeias*, enthaltend Werke von Georg Gottlieb Muffat und Johann Joseph Fux.

Digitized by Google

Denn durch die Übertragung der Schlachtenmusik in eine bestimmte Form war es nicht mehr möglich, äußere akustische Klänge in der Musik so zu verwenden, wie sie in Wirklichkeit vorkommen. In den Vokalstücken wurden die Kanonenschüsse durch die menschlichen Stimmen imitiert, und jeder konnte verstehen, daß damit wirklich Kanonenschüsse gemeint seien, jetzt aber mußten in den strengen Formen diese Klänge durch Instrumente dargestellt werden, in denen Klangeffekte diese Klänge so nachahmen sollten, wie früher die Stimmen. Den Ton der Flöte, der Trompete wollte man durch ein anderes Instrument möglichst wahrheitstreu vortäuschen. Am frühesten vermochte man dies auf der Geige. Das beginnende 17. Jahrhundert hatte die großen Geigenbauer und die ersten Geigenvirtuosen heranwachsen gesehen; die Freude an den Wirkungen und den unerwarteten Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Spielmanieren veranlaßte sie, alle erdenklichen Klänge der Außenwelt möglichst naturalistisch nachzuahmen, und dies innerhalb der geschlossenen Form der damals modernen Tonstücke: Sonaten, Capriccien, Mascheraten, Balletten, Paduanen, Gagliarden sich bewegend, suchten sie darin, allerhand und seltsame Intentionen herzustellen, d. h. Tierlaute und den Klang anderer Instrumente nachzubilden, von dem Drang nach einer charakterisierenden Tonsprache geleitet. Carlo Farina[1]), aus Mantua, schrieb 1618 ein *Capriccio stravagente* für vier Geigen, in dem er Geräusche, die anderen Instrumenten eigentümlich sind, kopierend, eine Schlacht zu schildern versucht; in einer Belehrung über die technischen Ausführungen gibt er die notwendigen Andeutungen für die Imitation des Flautino, des Piffaro della Soldateska, der Nachahmung der kleinen Schalmeien, der Pauken oder Soldatentrommel, der Heerpauken, der Trommel und des Clarino. Auch Vivaldi, besonders aber der deutsche Virtuose Johann Jacob Walter wollten auf der Geige mit charakteristischen Klangeffekten Schlachtenmusiken komponieren; Walter versucht dies in einer Sonate durch Imitation der Piva, der Timpani und der Lira tedesca. Hier liegen die ersten Keime einer Technik der Instrumentaleffekte, wie sie später von den Romantikern und den Komponisten unserer Tage mit vollstem Bewußtsein und in immer neuen Kombinationen ausgenützt wird, um äußere Momente eines Vorganges auch durch äußerliche Mittel darzustellen.

Nichtsdestoweniger konnte doch niemals durch solche Virtuosenstücke der äußere Klangeffekt bewirken, daß er an das Urbild der Wirklichkeit deutlich erinnern konnte. Man bekam nicht mehr den bestimmten Eindruck eines individuellen Vorganges, ob man gleich auch merkte, daß eine Schlacht dargestellt werden sollte. Man merkte dies schon nicht mehr durch Assoziation an äußere Eindrücke der Schlacht, sondern mehr dadurch, daß man Gefühle empfinden mußte, welche man auch in der Schlacht haben konnte. Noch aber war die Zeit dem nicht reif. Man forderte noch immer von einer Schlachtenmusik, daß sie äußere Vorgänge einer bestimmten Schlacht und bestimmte, charakteristische Momente derselben deutlich erkennen lasse. Die Technik bediente sich der der absoluten Musik angehörigen Formen; die Probleme der absoluten Musik, welche zur Darstellung äußerer Erlebnisse führen, waren der damaligen Zeit aber noch fremd; man forderte von Schlachtmusiken noch immer die Darstellung äußerer Vorgänge, obwohl dieser Forderung die Verwendung strenger Formen widersprach. Daher mußte man

1) Vgl. Wasilewski, Die Violine und ihre Meister S. 59.

Digitized by Google

daran gehen, die charakteristischen Momente der Schlacht, die infolge der strengen Form und der Verwendung der Instrumentalmusik nicht klar hervorgetreten wären, durch Beifügung von Worten, einem Programm im eigentlichen Sinn, durchaus eindeutig zu bestimmen.

Der erste, der wirklich ausführte, was seine Vorgänger, Frescobaldi und Froberger erst nur anzudeuten gewagt hatten, war Kuhnau. Die biblischen Sonaten sind das erste Dokument einer Programmusik mit unterlegtem Programm. Aber schon versucht er nicht nur ein äußeres Programm allein nachzubilden; schon will er dessen Projektion als inneres Erlebnis fassen, weit entfernt von dem, was noch das Ziel der absoluten Musik war.

»Es ist bekannt«, sagt er in der Vorrede, »daß alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität, durch die Music fast dasjenige auszudrücken bemühet gewesen, was die Meister in der Redner, Bildhauer und Mahlereykunst vermögen, nämlich die Gemüter der Zuhörer nach ihrem Willen zu lenken. Freilich hat man sich gemeiniglich der Vocalmusic bedienet, wenn man in denen Gemütern hier sonderlich operieren will. Schwieriger ist, wenn die bloße Instrumentalmusik den gehörigen Affect bezeichnen soll. Wenn man zum Exempel den Gesang der Vögel als des Kuckuks und der Nachtigal, das Glockengeläute, den Kanonenknall, die Trompeten, Pauken imitierrt, also gewisse Affectus vorstellet, so kann der Zuhörer die gehabte Intention des Componisten bald merken, wenn sie auch schon mit Worten nicht ausgedrücket«.

Diese »Worte« schreibt zwar Kuhnau nicht unter die Musik, stellt sie aber doch jeder dieser Sonaten als ausführliches Programm voran. In der 5. Sonate schildert er eine Schlacht durch den Kampf Gideons gegen die Philister. Das Programm lautet:

Zweifel Gideons an die ihm von Gott getanen Versprechungen des Sieges (ausgedrückt durch etliche hin und wieder immer eine Secund höher anfangende Subjecta, nach Arth ungewisser Sänger, welche ihre Touos auff eine solche zweiffelhafte Weise zu suchen pflegen); seine Furcht bei dem Anblick des großen Heeres der Feinde; das Schmettern der Posaunen und Trommeten, insgleichen das Zerschmeissen der Krüge; vnnd Feldgeschrey (Trompetenartige Signale, erst einzeln, dann in Accorden verdichtet, die Schüssen sind Tonrepetitionen in Sechzehnteln, Zweiunddreissigsteln und Vierundsechzigsteln); Flucht der Feinde vnd das Nachrücken der Israeliten) dargestellt durch Skalesläufe, deren Imitation in immer kürzeren Zeitabschnitten sich auf Sextenschließlich Fersendistanz nähern); die Freude über den remarquabeln Sieg der Israeliten beschließt diese Programmsonate.

Man sieht, zweierlei sucht der Komponist hier auszudrücken: durch Nachahmung äußerer Geschehnisse, die immer stattgefunden hatten, diese zum Inhalt einer Sonate zu machen und diesen Inhalt selbst wieder als etwas innerlich Empfundenes darzustellen. Er sucht nicht mehr allein das zu sagen, was sich wirklich begeben hat, sondern auch das, wie es im allgemeinen auf das Gemüt der Menschen zu wirken pflegte, aber diese allgemein gültigen Empfindungen sind noch immer an den besonderen Fall gebunden. Die deutlichere Beziehung wird durch eine charakteristische Thematik, durch allgemein verständliche Symbole der Tonfolgen (rascheres Tempo, Höhe und Tiefe, fugierte Stimmen) versucht, zur Bestimmtheit aber erst durch das erläuternde Wort erhoben. Der Fortschritt, der durch Kuhnau angebahnt wurde, besteht also kurz in folgendem: wie frühere Komponisten wollte auch er einen singulären äußeren Vorgang darstellen, indem er seine akustischen Geräusche nachahmt; doch versucht er schon zu einer bestimmten Form zu gelangen und die einzelnen Vorgänge durch gewisse Motive auszudrücken.

Der Weg von Kuhnau führt weiter zu den Komponisten der Wiener Schule. Ihre Musik ist schon nicht mehr Programmusik, denn sie stellt

Digitized by Google

nicht mehr bloß einen äußeren Vorgang dar; auch nicht mehr bloß absolute Musik, denn sie verwendet musikalische Formen nicht mehr um ihrer selbst willen; sondern diese Musik bemüht sich, einer Vereinigung von Programmmusik und absoluter Musik zuzustreben, nämlich durch Nachahmung äußerer Vorgänge ein inneres Erlebnis auszudrücken: ein Ziel freilich, welches sie noch lange nicht, und welches Beethoven erst in der Eroica erreicht hat.

Die Komponisten, die dieser Schule angehörten, vermochten sich Musik gar nicht mehr ohne Form vorzustellen; wenn sie daher eine Schlacht darstellen wollten, so mußten sie sie in Sonaten, Variationen, Rondo- oder Walzerform darstellen. Es war ihnen dadurch unmöglich, den Vorgang durch rein äußere Mittel, »naturgetreu« oder »realistisch« zu gestalten, sondern sie mußten einzelne Vorgänge der Schlacht den einzelnen Teilen der Sonate anpassen. Da es nun weiter dem Charakter einer musikalischen Form entspricht, daß die einzelnen Themen eines Satzes zueinander in Beziehung stehen, so mußten innerhalb eines Satzes die äußeren Geräusche, welche den Vorgang illustrieren sollten, in Themen verwandelt werden, die nicht mehr, wie früher, isoliert nebeneinander stehen durften, sondern miteinander nach logisch-musikalischen Gesetzen verbunden sein mußten. Freilich wirkt es nun komisch, ganz kleine Themen mit ganz bestimmten äußeren Vorgängen identifiziert zu sehen.

Ich setze das Programm einer solchen Schlachtensonate — der Seeschlacht bei Abukir (1798) von Wanhal her, nur um zu zeigen, welche Details von konkreten Vorstellungen durch die programmatischen Worte in den Bereich der Musik getragen, von ihr eigentlich nur illustriert werden sollten.

Introduktion (Andante): Die hohe Admiralität ernennt den Sir Horatio Nelson zum Befehlshaber der Flotte; die englische Flotte begibt sich an Bord (einige Takte in marschartigem Rhythmus, Admiral Nelson erteilt Befehle zur Abfahrt (punktierte Akkorde mit einer Schlußkadenz. Die Anker werden gelichtet (eine aufsteigende Tonleiter in gebrochenen Oktavenläufen). Spannung der Segel (ein Sextenthema, das, in Terzen verkleinert, sich in die Höhe schwingt); die Schiffe segeln ab (Wiederholung des ersten Themas, aber von der tiefsten Oktave der Klaviatur bis in die höchste und zugleich vom pp. ins ff.), die feindliche Flotte wird im mittelländischen Meer gesichtet (durch Synkopen und unentschlossene Modulation ausgedrückt), die Avisoschiffe entdecken die feindliche Flotte und bringen Nachricht, vier Takte: Kriegsrat (ritardando, die Fragen durch Quarten ausgedrückt).

I. Satz (Allegro): Nelson ermahnt das Schiffsvolk zur Seeschlacht, die Mannschaft ist bereit zu siegen oder zu sterben (das erste Thema in energischem, punktierten Dreivierteltakt). Das Zeichen zum Angriff (Trommelsignal ist ein Triller in der Tiefe); die Flotte nähert sich der feindlichen und greift an. (Das Thema in Wiederholung auf einer höheren Oktave), der Angriff wird beschlossen, Anfang der Kanonade (in rauschende Sechzehntelfiguren fallen schwere Baßakkorde), starkes Kanonenfeuer (die Akkorde werden breiter und tiefer), die Engländer durchbrechen die feindliche Linie, sie setzen dem feindlichen Admiralschiff heftig zu, dieses brennt und springt in die Luft (A-dur-Skala in rasendem Tempo hinauf), allgemeine Betäubung und Totenstille (3 Takte Pause), Fassung und erneuerter Angriff (Rückkehr zur Reprise nach der Durchführung), der Angriff wird noch lebhafter, allgemeine Jagd auf die in Unordnung geratene feindliche Flotte. Zwei feindliche Schiffe brennen und krachen (verminderte Septimenakkorde mit Vorhalt),

Digitized by Google

andere werden verfolgt, diese streichen die Flagge, einige Schiffe suchen sich durch Flucht zu retten, die feindliche Flotte wird geschlagen und ganz vernichtet, das gestrandete Schiff wird wieder flott, Siegesgeschrei der Engländer.

II. Satz (Andante): Die englische Nation empfängt ihre Helden (Variationen über die englische Volkshymne.

III. Satz: Finale all' Inglese: Siegesfeier.

Natürlich sind, wie schon früher bemerkt, diese Augenblicke musikalisch gar nicht so charakterisiert, daß man ohne das Programm sie erkennen könnte — denn dieses steht ja eben nur deshalb als etwas äußerlich Angefügtes da — und sie sind auch gar nicht charakterisierbar. Dafür aber waren diese Programme, wie sie es auch jetzt sein würden, ein Anlockungsmittel für ein sensationslüsternes Publikum, da dieses wirklich erwartete, sein Interesse für die Schlacht und so seine Neugierde zu befriedigen. Weder Publikum noch Komponisten wurden durch ein rein musikalisches, sondern beide durch ein äußerliches Interesse für das Programm, für das angebliche Substrat der Musik, geleitet. Die Zahl dieser, in musikalischer Hinsicht ziemlich bedeutungslosen, und nur in technisch-historischer Beziehung wertvollen Werke war eine ganz ungeheure; sie waren um die Wende des 18. Jahrhunderts in Mode, als ganz Europa in Aufregung und Schlachten erzitterte[1]).

Ich führe in rein historischem Interesse die Namen der Komponisten und die Titel ihrer Schlachtenwerke an. Als einer der ersten setzte Kotzwara die Schlacht bei Prag (1757) in Musik, in der er den Sieg Preußens, durch Schwerin's Tod erkauft, illustriert; er nennt sie »*Grande bataille, imitée sur le Clavecin avec accompagnement d'un Violoncello et Tambour*«. Neubauer, schildert Koburgs Sieg über die Türken bei Martinesti (1789), ein malendes Konzert, darin die Pauken auf eine noch nie gehörte originelle Art geschlagen worden sein sollen, Wanhal die Bedrohung und Befreiung der Residenzstadt Wien, die Schlacht bei Würzburg (1796), die Seeschlacht bei Abukir (1798), die Seeschlacht bei Trafalgar und der Tod des Generals Nelson (1799), Kauer ebenfalls »Nelsons große Schlacht« (1801) (für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine und eines Violoncello), eine »*Bataglia de Würzborgo*«, die Geschichte des Wiener Aufgebotes, die Eroberung von Oscakow (1788). Steibelt schrieb 1803 einen Combat naval für Pianoforte, Violoncello und Tambour, und 1801 eine Pianofortephantasie: die Zerstörung von Moskau. Heidenreich arrangierte davon eine für großes Orchester und schrieb selbst ein solches Tongemälde, die Schlacht bei Aspern. Maschek: das allgemeine Wiener Aufgebot, Österreichs Triumph, die Schlacht bei Leipzig, die Belagerung von Belgrad. Starke: die große Wachparade in Paris und eine Kantate für Pianoforte und Violine: Herstellung des allgemeinen Friedens in Europa. Moruska: *la presa di Varna* (in Form einer Walzersuite). Zapf: die Schlacht bei Leipzig und die Schlacht an der Moskwa. Schwanenberg: die Krönungsfeier in Preßburg (in Form einer heroischen Phantasie. Tobias Haslinger: Deutschlands Triumph oder der Einzug der verbündeten Mächte in Paris, Europas Siegesfeier

1) Eine große Zahl dieser Schlachtenmusiken sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten, wo sie durch das freundliche Entgegenkommen des Archivars Herrn Dr. E. Mandyczewski und des Bibliothekars Herrn Dobrawa mir zugänglich gemacht wurden, wofür ich hier den verbindlichsten Dank ausspreche.

Rezensionen über die Aufführungen dieser Schlachtenmusiken enthält in reicher Fülle die Allgemeine musikalische Zeitung.

Digitized by Google

(große musikalische Darstellung für die türkische Musik; Abbé Vogler, berühmt als Improvisator von Schlachtenmusiken auf der Orgel.

Die Fortschritte, die in der Gewinnung einer festen Form und im Vermeiden des Nachahmens eines bestimmten Augenblickes liegen, wurden nun von den Klavierformen auf die orchestralen übertragen. Die Instrumentation im Orchester bemühte sich, durch die Klangfarbenwirkungen der einzelnen Instrumente und Instrumentenverbindungen Klänge hervorzubringen, welche jeden daran erinnern sollten, daß eine Schlacht aufgeführt wurde. Während also früher ohne die beigefügten Worte überhaupt gar nicht hätte erkannt werden können, daß irgendeine Schlacht, geschweige denn eine bestimmte Schlacht versinnbildlicht werden sollte, gelingt es der Instrumentation, welche sich aber in den Rahmen der Thematik fügt, den Eindruck einer Schlacht hervorzurufen. Noch müssen wir dies als Programmusik bezeichnen; denn noch immer soll eine Schlacht, eine Begebenheit, ein Eindruck mitgeteilt werden, nicht die Gefühle, die der Schlacht, der Begebenheit, dem Eindruck zu Grunde liegen.

So machte man jetzt den Versuch, neben der Deutungsmöglichkeit der Thematik auch die Ausdrucksfähigkeit, den Charakter und die Tonfülle einzelner Instrumente zu farbiger Illustration zu verwenden. Man begann das Orchester in zwei Gruppen zu teilen, als Vertreter der beiden feindlichen Heere. Durch verschiedene Themen (vorzugsweise aus dem Gebiet der Volkshymnen geholt) und durch verschiedene Instrumentalbesetzung sind die Truppen zu unterscheiden. Haupsächlich französische Komponisten nahmen die Begebenheiten solcher Singulärschlachten zum Vorwurf. Die meisten Schlachtenmusiken schrieb Jadin, der der Komponist der Nationalfeste der Revolution wurde. Er komponierte (für großes Orchester) die Schlachten bei Austerlitz, Fleurus, Würzburg, Jena; Devienne und Viguerie, derselben Epoche angehörig, illustrierten die Schlachten bei Jemappes und bei Marengo. Georg Fuchs, naturalisierter Franzose und Schüler Cannabich's schrieb für Harmoniemusik (4 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten und Serpent, also Instrumente, deren Klangfarbe dem Schlachtenkolorit entsprach, die Schlachten bei Lille, Thuonville, die Belagerungen von Mainz, Jemappes, den Einzug in Mons. Von deutschen Komponisten sind Druschetzky und Kloeffler zu nennen.

In diese Gruppe gehören auch die Schlachtenmusiken von Peter v. Winter »Das Siegesfest 1814«, in der zur Schilderung des Kampfes fünf verschiedene Orchester aufgeboten werden, und in der er als erster eine Sinfonie mit Chorschluß (die Schlacht endigt in einem gesungenen Siegeshymnus) komponiert; Marx, der berühmte Theoretiker und Kontrapunktiker eine Schlacht bei Warschau, von der Schillings schreibt, daß die Musik höchst ergreifend den raschen, chevaleresken Charakter der Polen, ihre Freiheitslust unter dem Kanonendonner, ihren tiefen Sturz in der blutigen Niederlage, das Hinwegziehen aus dem Vaterlande, die Vereinsamung auf fremder Erde schildert, endlich sogar auch Beethoven die Schlacht bei Waterloo[1]), in der selbst dieser bedeutende Geist sich, wenn auch widerwillig und zum ersten- und letztenmal der Konvention unterwarf, indem er die feindlichen Truppen durch zwei Orchester und durch verschiedene Volkslieder darstellen wollte und in diesem Versuch ganz auf dem Niveau der Dekorationsillustration bleibt.

1) Über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes verweise ich auf die Angaben Thayer's: Beethoven's Leben, II. Bd., S. 253 ff.

Digitized by Google

Bernhard Anselm Weber schreibt noch eine Orchesterschlacht mit Beziehung auf die Schiller's Wallenstein (2. Akt) zugrunde liegende Idee.

Die Gefühle aber, die eine Schlacht hervorruft, sind andere als der sinnliche Eindruck, den wir empfangen. Der sinnliche Eindruck kann dargestellt werden durch die reine Programmusik, durch die bloße Nachahmung äußerer Klänge, dadurch etwa, daß die Franzosen durch die französische, die Russen durch die russische Nationalhymne charakterisiert werden. Die Gefühle, die eine Schlacht bedingt, daß es sich hier nämlich um einen bedeutsamen Gegensatz handle, der in dem musikalisch auszudrückenden Kontrast zweier Charakteranlagen besteht und von uns selbst oft empfunden wurde, diese Gefühle können wir nur bei dieser Art von Programmusik nicht empfinden. Dies könnte nur dann der Fall sein, wenn die Themen, welche den Gegensatz der Streitenden ausdrücken, zueinander auch musikalisch in einem solchen Gegensatz stehen würden, daß man aus ihrer motivischen Verknüpfung den Kampf zweier Charaktere oder Weltanschauungen (oder wie man es nur immer nennen mag) deutlich erkennen kann: wie etwa in der Waldsteinsonate Thema I (Kampf) und Thema II (Sehnsucht nach Frieden) miteinander kämpfen, während musikalisch völlig unverständlich ist, wie die Themen eines französischen Volksliedes und eines russischen einen Kampf bezeichnen sollen, da sie musikalisch keinen Kontrast ausdrücken. Der Fortschritt dieser Orchester- gegen die früheren Klavierkomponisten besteht also nur darin, daß sie durch äußerliche Mittel deutlicher machen können, daß eine Schlacht stattfindet und sich daher einige erklärende Worte des Programmes ersparen können. Die Gefühle, die im Leben und in der Kunst hinter allen Begebenheiten als ihr Sinn stehen sollen, wollen sie aber ebensowenig ausdrücken, wie alle übrigen. Dieses Ziel in der Schlachtenmusik zu erreichen, blieb der folgenden Epoche vorbehalten.

Erst Karl Maria von Weber hörte auf, detailliert jeden Einzelmoment der Schlacht zu bezeichnen (Rufen der Feldherren, Donnern der Kanonen, Schreien der Verwundeten, sondern er wünscht nicht, wie er sich in seinem Briefe[1]) ausdrückt, daß in der Musik ein Schlachtengemälde gesehen werde: »denn das Malen liebt er nicht, aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, wie er in einzelnen, andächtigen langen Akzenten zu Gott mit gepreßter Seele riefe, dies wolle er schildern«. Diese Idee sucht er in der Kantate »Kampf und Sieg« zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Waterloo auszudrücken; dennoch hängt auch er noch an Einzelvorgängen, die er durch die Worte: Kolonne formieren, chargieren, durch die Verarbeitung der Melodie »God save the king« im Andante auszudrücken sucht. Unzweifelhaft sucht auch er noch äußere Mittel zu verwenden, aber diese haben nicht mehr den Zweck, eine bestimmte äußere Schlacht darzustellen, sondern die Gefühle, welche dem Eindruck aller Schlachten zugrunde liegen; nicht eine Schlacht hat er mehr dargestellt, sondern die Schlacht; nicht ein Phänomen, sondern eine Idee.

Diesen Weg, den Weber gebahnt hat, ging Liszt in seiner Hunnenschlacht[2]) weiter. Im Kampfe zwischen Christen und Heiden läßt er aber noch

1) An Rochlitz vom 14. März 1815. Bezüglich des Entstehens dieser Komposition verweise ich auf Weber's Biographie von Max Maria Weber I. S. 481 ff. und Carl Maria W. eigenen Aufsatz über diese Kantate im III. Bd. dieses Werkes S. 94 ff.

1) Sie verdankt ihre Entstehung dem Gemälde von W. v. Kaulbach, das den Kampf auf den katalaunischen Gefilden zwischen den Hunnen und Gothen, dem Heiden-

Digitized by Google

immer das christliche Motiv durch einen Choral ausdrücken, so daß der Zuhörer auf assoziativem Wege beim Anhören des Chorales den Eindruck christlich empfängt. Noch immer ist das nicht der Weg der Musik. Man könnte »christlich« darstellen durch ein Motiv, welches Sehnsucht oder Ruhe bedeuten könnte, welches aber dem Komponisten als das spezifisch christliche erscheint, da er eben darunter das Sehnsüchtige versteht; wie etwa Meunier einen Arbeiter mit groben Zügen die Arbeit nennt, obgleich man diesen Begriff bildlich auch noch in andere Formen fassen könnte. Jedoch hat Liszt schon nicht mehr die Absicht, den äußeren Vorgang einer Schlacht und seine Details darzustellen, sondern den inneren Kampf seiner Anschauungen in der Verknüpfung zweier Themen zu formen. Das Heldenleben von Richard Strauß ist in unserem Sinn noch weniger Programmusik als die Liszt'sche: die Schlacht soll hier überhaupt nur die Bedrängnisse des Helden schildern. Freilich verwendet auch Strauß noch immer äußerliche Mittel (Vergrößerung und Verkleinerung des Themas, Engführung, Klangeffekte). Hier aber scheint mir das Problem, welches uns bisher beschäftigt hat, sich mit dem der absoluten Musik zu vereinigen.

Denn von der anderen Seite hatte die absolute Musik ursprünglich nur formale Gegensätze dargestellt, die Entwicklung führte dazu, daß die ursprünglich nur rein formal scheinenden Kontraste der Themen zu einem seelischen Gegensatz, einem Kampf in der Seele sich vertieften, indem sie den umgekehrten Weg, wie die Programmusik einschlagend, die sinnlichen Elemente der Musik benutzte, auf die sie von Anfang an wenig Wert gelegt hatte: bis sie dahin gelangte, ein besonderes Gefühl, eine bestimmte Idee ausdrücken zu können. Die Programmusik hingegen, ursprünglich nur äußere Begebenheiten durch äußere Mittel darstellend, schritt vom entgegengesetzten Pole aus, sich bestimmten Formen anpassend, zur Darstellung von Empfindungen und allgemeinen Gefühlen vor. Auf einem mittleren Punkte treffen sich beide entgegengesetzten Ausdrucksformen, die eine sich bemühend, Situationen, die andere abstrakte Eigenschaften — Begriffe gleichsam — darzustellen: so daß nun dieser Begriff in diesen plastisch herausgebildeten Einzelsituationen verkörpert wird. Denn diese scheinbar durch nichts mit den Sinnen verbundenen »Begriffe« in einem Phänomen als Einheit, als Symbol, darzustellen, dies mag die Aufgabe der Musik und die jeder Kunst sein. Nicht in der rein phänomenalen Musik (der Programmusik) und nicht in der rein formalen (der absoluten) ist die Zukunft unserer Musik gelegen, sondern in einer Verbindung beider, die durch ein sinnliches Phänomen ein allgemeines Problem und durch die Mathematik der Formen ein Erlebnis ausdrücken will. Dies aber genauer darzulegen würde eine Geschichte der Entwicklung der absoluten Musik erfordern, eine Aufgabe, die den Rahmen dieses Aufsatzes weit übersteigen müßte.

Wien. **Elsa Bienenfeld.**

und Christentum darstellt, mit dem Sieg des letzteren, und knüpft an den Moment der Sage an, nach welchem die Geister der Gefallenen die Luft von der Erde bis zum Himmel füllend, noch drei Tage und Nächte den wütenden Kampf fortsetzten, ehe sie Ruhe fanden. Ihr Choral »*cruce fidelis*« personifiziert das Licht des Christentumes. (V. L. Ramann: Franz Liszt II. S. 268 f. Liszt hat auch in der sinfonischen Dichtung »Hungaria« nach einem Gedicht von Vörösmarty) eine Schlacht komponiert.

Digitized by Google

Masque of the "Golden Tree".

Revival of English national customs is in the air. In June 1905 at Sherborne, Dorsetshire, and in July 1906 at Warwick, public out-of-door "Pageants" of the class known to have prevailed in England specially in the 13th, 14th and 15th centuries, were revived on a magnificent scale, at the initiative of the dramatist Louis Napoleon Parker. In April 1906 a London working-girls' club publicly revived the athletic "Morrice" (Moorish) dance known to have prevailed in the rural parishes of England in the 15th and 16th centuries, if not before and later; they obtained the tradition of the steps or gestures from certain country-folk, and have since then gone into various counties engaged in turn in a proselytizing movement. The "Masque", or in-door entertainment known to have prevailed among the English court and nobility specially in the 17th century, has undergone some recent revival, as will be seen later in the brief remarks herewith offered.

An account of pageants and processions in England is given in Hone's "Ancient Mysteries" the earliest therein mentioned having been exhibited in London when Queen Eleanor rode through the City to her coronation in 1236; which was followed by another in 1298, on the occasion of the victory obtained by Edward I over the Scots. Descriptions are also collected by Hone of various pageants of the 14th, 15th, and 16th centuries, of which the following will suffice to give a fairly good idea; it being understood that the word "pageant" was used not only for the show or procession, but also for the booths or other erections in which the several characters might be placed: —

On the Queen of Henry VI visiting Coventry in 1455, at Bablake in that city there was a Jesse over the gate, showing two speeches made by Isaiah and Jeremiah, in compliment to the Queen, and comparing her to the root of Jesse. Within the gate at the east end of the Church, St. Edward and St. John the Evangelist were equally polite in their welcome to Her Majesty. Afterwards the conduit in the "Smythforde-street" was right well arrayed, and there were showed the four speeches of the four cardinal virtues. At the Cross in the "Croschepyng" were divers angels censing ahigh [on the Cross, and wine running out at divers places. Between the Cross and the Conduit were nine pageants, and in every pageant a speech from one of the nine conquerors (or nine worthies); Joshua, Hector of Troy, King David, the Emperor Alexander, Judas Maccabæus, Julius Caesar, King Arthur, Charlemagne, and Sir Guy of Warwick. Joshua in his speech told Her Majesty that if any one dared to do her wrong he would fight for her: David told her that in dainties he had lived all his life, had slain Goliath, and would obey her as a kind knight for the love of her liege Lord, King Henry. The Conduit was arrayed with as many virgins as might be thereupon; and there was made a great dragon, and St. Margaret slaying him by miracle, with a suitable speech from her.

Again, in 1501, on the Princess Catharine of Arragon arriving in London to be married to Prince Arthur, elder brother of Henry VIII, her procession through the City was very magnificent. In the Pageants, which were numerous and superbly furnished, the principal actors or speakers were not only God the Father, St. Catharine, and St. Ursula, but King Alphonsus the Astronomer (an ancestor of the Princess), a Senator, an Angel, Job, Boëthius, Nobility, and Virtue. These Characters sustained a dialogue.

Up to the time of King Henry VIII, all these English pageants were out-door processions and spectacular shows, conducted for the most part by

hired performers; but within three years of that king's accession two events occurred at his court which exercised a most important influence upon the future development of the English masque. The first of these events was a "Pageant" of the old English class, with Morrice dance, given on Twelfth Night, 6th Jan. 1510—11, within the Royal Palace at Richmond, prior to the wassail or banquet ushering in Epiphany. The second was a ball on the same occasion two years later, when the king and 11 courtiers appeared masked "after the manner of Italy"; this last being a reference to the refined evening masked entertainments given in the palaces of the Florentine nobility during Carnival time, on the impulse of Lorenzo de' Medici (1448—1492). It is true that Polydore Virgil in his Hist. Angl. lib. 13. describes it as the practice of the English in the reign of Henry II, about 1170, to celebrate Christmas with plays, masques, and magnificent spectacles, together with games of dicing and dancing. But the "Masques" here mentioned were probably the somewhat rude popular amusements more properly called Mummeries or Disguisings, which consisted mostly of buffoonery without any dramatic coherency; and even the best specimens of this class would be performed, not by the nobles themselves, but for their delectation by persons hired or pressed into the service for the occasion. The peculiar English Masque, as generally recognized in history, arose from the union of the two forms of entertainment just mentioned as having taken place before Henry VIII in 1510 and 1512.

As developed during the succeeding century, the Masque has been defined by W. H. Husk as "a dramatic entertainment, usually upon an allegorical or mythological subject, and combining poetry, vocal and instrumental music, scenery, dancing, elaborate machinery, and splendid costumes and decorations — which was performed at Court or at noblemen's houses on festive occasions, the performers being usually persons of rank." A special feature was a set of dancers called the "Masquers", who took no part in the speeches or songs, and were usually introduced by means of some preliminary plot or allegorical device calculated to enhance the effect of their first appearance.

The "Masquers" always celebrated their entry by a characteristic dance of a more or less stately description; after which the dramatic element of the entertainment was interrupted for a considerable time, while the "Masquers" descended from the stage and mingled with the audience in a series of dances; variety and interest being supplied by the occasional introduction of vocal numbers. At a given signal however, the revels being considered to have lasted long enough, some ingenious device was introduced upon the stage by means of which the entertainment was brought to an effective conclusion. Masques in their palmy days were always presented with the aid of beautiful scenery and mechanical effects, as well as splendid costumes and decorations, thus being in remarkable contrast to the meagre mounting of contemporary stage-plays; the most celebrated masters furnished the songs and dances; and no expense was spared in rendering the performances as complete as possible. The performances usually took place at Whitehall Palace; but sometimes for the entertainment of Royalty in the mansions of the nobility, or in the dining-hall of one or other of the four Inns of Court. The performers were for the most part amateurs of high rank, not only the nobility of both sexes, but even the King and Queen taking upon themselves the principal characters — though there is ample evidence that the

Digitized by Google

songs were, as a rule, entrusted to professional musicians. Such entertainments were much encouraged at the Court of King James the First, regn. 1603—1625) whose Queen, Anne of Denmark, was pre-eminent in dancing at a time when it was still cultivated as a fine art; and several of Ben Jonson's Masques were designed specially for her participation in their performance.

Seeing then that the representation of masques was regarded with so much favour in influential circles, it was natural that the close of the 16th century, and the first half of the 17th, should be signalized by the labours of a band of dramatists, architects, and musicians, endowed with singular fancy and culture in their respective departments, through whose combined efforts the masque attained to an elaboration and development previously unknown.

The most eminent of these dramatists were (taking them in chronological order): —

George Chapman	1557—1634
Lord Bacon	1560—1626
Thomas Campion	c. 1560—1619
Samuel Daniel	1562—1619
Thomas Heywood	c. 1570—c. 1640
Ben Jonson	1574—1637
Thomas Dekker	c. 1575—c. 1638
John Fletcher	1576—1625
Francis Beaumont	1584—1615
Thomas Carew	1589—1639
James Shirley	1594—1666
John Milton	1608—1674.

The stage-scenery, dresses, and mechanical effects were for the most part designed by the renowned architect —

Inigo Jones	1578—1652.

The scenes were painted by —

Nicholas Laniere, the younger	1590—c. 1668;

who also composed music for several masques, and took part in them as a singer.

The principal composers of the music were —

Thomas Campion (also dramatist)	c. 1560—1619
Alfonso Ferrabosco, the younger	1580—1652
John Coperario	c. 1580—c. 1650
Nicholas Lanière, the younger (also scene painter & singer)	1590—c. 1668
William Lawes	c. 1590—1645
Henry Lawes	1595—1662
Simon Ives	c. 1600—1662
Matthew Locke	c. 1610—1677
Christopher Gibbons	1615—1676.

The dances and groupings were arranged by —

Thomas Giles	c. 1560—1640;

and Hieronymus, or Jerome, Herne, whose dates were probably much the same as those of Giles.

The manuscript or printed records of a great number of masques exist in the British Museum. The printed copies are almost always small 4to

Digitized by Google

volumes, with fanciful title-pages and ornamental bindings. At the end are often found a few pages of music containing 3 or 4 of the solo-songs, but the choruses are seldom recorded. In most cases it has become impossible to trace the remainder of the music, and it is doubtful whether it is still in existence. These volumes were not printed beforehand for the use of the performers in learning their parts, but afterwards and by way of description (couched in the past tense) of the performances, with full details of the dresses, decorations, and other adjuncts. They were in fact nothing but comptes-rendus.

Masques practically lapsed as a general feature of social life with the death of Charles I in 1649, the Restoration of 1660 not producing any real renewal of the practice. However filling the gap between then and the present day Husk remarks: — "In the 18th century masques were not unfrequently to be seen on the public stage. The pantomimes produced by Rich (for most of which Galliard composed the music) were really masques with harlequinade scenes interspersed. More recently masques have been performed on occasion of royal weddings; thus Peleus and Thetis, a masque, formed the second act of the opera Windsor Castle, by William Pearce, music by J. P. Salomon, performed at Covent Garden on the marriage of the Prince of Wales [now King Edward VII], 1863. Soon after the death of Sir Walter Scott in 1832, The Vision of the Bard, masque by James Sheridan Knowles, was produced at Covent Garden."

In 1887, at the 50th anniversary of Queen Victoria's accession, was revived by members of the Bar at Gray's Inn the anonymous "Masque of Flowers", originally performed at Whitehall on Twelfth Night 1614 in honour of the marriage of the Earl of Somerset and Lady Frances Howard; some chorus-music for men's voices by Coperario belonging to it was found and used, but most of the music was written on the ancient models by H. F. Birch-Reynardson, and by the undersigned who acted as conductor. In 1891 this was repeated at the Inner Temple. On 29th June 1905 was revived, in the Theatre of the Guildhall School of Music, and the performers being mainly from that school, the "Masque of the Golden Tree", written by Campion for the opening night (26th December 1613) of the festivities at the same marriage mentioned above. This revival was undertaken at the outlay and enterprise of Mr. C. T. D. Crews, a well-known amateur of the City of London, and Master for that year of the Worshipful Company of Musicians; his guests including H. R. H. the Princess Christian, the Lord Chief Justice of England, the members of the Company, and other distinguished persons. The preparation and general direction were entrusted to the undersigned.

The Argument, or "Device" as it was called, of the "Masque of the Golden Tree", is to the effect that, the fame of the approaching nuptials of the Earl of Somerset and the Lady Frances Howard having spread throughout the world, knights and squires from all parts, wishing to do honour to the occasion, have assembled and embarked in a flotilla for England; but this laudable purpose has been almost entirely frustrated by some evil-minded sorcerers, through whose machinations many of the knights have been shipwrecked and drowned, while others have been spirited away into space; and finally a remnant of 4 knights who succeeded in landing have been forthwith transformed where they stood into pillars of gold, from which state they can

Digitized by Google

only be rele a sed by the exhibition of a branch plucked by royal hand from a certain Golden Tree. After an Overture, and the entrance of the court to the strains of a March, some squires, (who generally in the Spenserian age are treated as people of very little account entitled to run away so as to fight another day), tell their tale of woe. Then comes allegorical matter, between the Powers of Evil on the one side, and the nymph Thalassa (who evidently would have resented the present Channel-tunnel scheme) on the other side. Then, to another march, enter Error and Rumour (two sorcerers), and Curiositie and Credulitie (two sorceresses); who are routed by the 4 Winds. Then appear in turn the 4 Elements, the 4 Quarters of the earth, Eternitie, and in the train of the latter the 3 Destinies. Then a chorus, sung by Harmony and 9 Musicians. Some of these characters present a "Golden Tree" to the Queen, from which she plucks a branch. A squire waves the branch, and there is a transformation scene, the 4 pillars resolving themselves into 4 knights. A second Act is more matter-of-fact as to the scene; and consists largely in what we should call a "masqued ball" with vocal and instrumental interludes. Thalassa appears at the end, and condescends, though a goddess, to put the the lights out. Campion's words, if not fit to compete with those of a Ben Jonson or a Milton, are perhaps as respectable in their mediocrity as some modern opera-libretti.

In the printed volume the music of 4 songs is given, by John Coperario and Nicholas Lanière the younger. Coperario (c. 1580—c. 1650) was really Cooper, who Italianized his name when studying in Italy; he was a player on the lute and viol da gamba, and taught music to the children of James I; he was also the teacher of the two Lawes's; his numerous compositions are mostly connected with masques, and are distinguished for an easy flow of melody. Lanière (1590—c. 1668) was the son of an Italian who had settled in England, on being engaged by Queen Elizabeth as one of her court-musicians; a large family of this name (properly Lanieri) arose in England; Nicholas, a man of culture, was the most eminent, and became "Master of the King's Music", an office remaining to this day. None of the rest of the music is extant, but as it was usual in those days to parcel out the music amongst several contributors, it was felt that, with the exercise of care and discrimination, the instrumental pieces and dance-tunes, in which rhythmical suitability is the main consideration, might legitimately and satisfactorily be drawn from the large store of contemporary music of that precise nature preserved in the British Museum and Bodleian Library, Oxford. Thus was taken, an overture in suite form compiled from Coperario, a march by William Byrde (1538—1623), "Lord Zouche's March" and a "Sword Dance" by Giles Farnaby (b. 1560), 3 jigs and 2 sarabands by William Lawes (1590—1645), an entracte and an allemande by Anthony Holborne (fl. 1597), and a jig by Richard Farnaby (son of Giles). The missing vocal numbers could not be thus treated; such pieces having for their object the illustration of certain verses and expression of certain poetical ideas, for which adapted music is always more or less unsatisfactory; and moreover the quantity of extant choral masque music is very limited. For these therefore the undersigned composed the requisite music, founding it to the best of his ability on models by musicians of the early 17th century, — as to which models it may be observed (in these days of large effects) that they are always short and of simple character. The undersigned

also scored all the music for suitable orchestra, consisting of string quintett. oboe, tabor (treble drum without snares), and harpsichord.

This masque was again done in the country towns of Bungay and Harleston, Suffolk, on 28th and 29th November 1906 and 30th January 1907. It will be gathered from the foregoing remarks in this article that the masques of the seventeenth century were thoroughly aristocratic entertainments: but nevertheless they are capable of being made the instruments of popular culture in that they consist of drama, song, dance, and scenic accessories: and the performance of ths "Masque of the Golden Tree" in Suffolk was worked on those lines, the performers being drawn from various ranks and classes.

It is to be hoped that the recently awakened popular dramatic instinct will not again relapse into slumber, and that our English villages and small towns will follow the example of Bungay and Harleston by taking the initiative in self-culture, and will no longer content themselves with an occasional performance by a touring company, or by a set of strangers invited for the purpose to the "great house". But before this desirable result can be attained, it is necessary for our people to discard the very wide-spread delusion that music and the drama are mere trivialities unworthy of serious thought and consideration.

With a view to the promotion of the above objects, an association called the "Dramatic Revival Society" has lately been formed, having a central office in London with local branches in various parts of the kingdom, by means of which it is hoped (to quote from the prospectus) — (a) to give a new stimulus to the methods of elementary education; (b) to provide instructive and intellectual recreation for rural districts; (c) to popularise the dramatic master-pieces of all times and countries; (d) to assist in the revival and production of pageants, mysteries, and lyrical and poetical plays; and (e) to encourage dramatic experiments of untried authors.

This is, in appearance, a somewhat ambitious scheme, but there is no harm in casting a wide net; and the general objects of the association are most praise-worthy, and will commend themselves to all true artists. Let us hope that through such efforts our country will soon deserve once more to be called "Merrie England".

London. **Arthur H. D. Prendergast.**

Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.[1]

Unsere Kenntnis von der Musikästhetik des Mittelalters war bisher eine höchst fragmentarische. Wir stießen bei der Lektüre der Traktate auf eine Fülle einzelner ästhetischer Erörterungen ohne rechten Zusammenhang und ohne rechte Erklärung. Hermann Abert, welcher in seiner »Lehre vom Ethos in der griechischen Musik« gezeigt hat, welche Anschauungen die führenden Geister Griechenlands der Musik im Altertum entgegenbrachten,

1 Vgl. Abert, Hermann. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, Max Niemeyer, 1905. VI u. 273 S. 8°.

Digitized by Google

legt in seinem jüngsten Werke die Fäden klar, welche sich auf musikästhetischem Gebiete aus dem Altertum in das christliche Mittelalter hinüberspinnen. Er erweist die Abhängigkeit dieser Periode von den von Alexandria ausgehenden neu-pythagoreischen, neuplatonischen und jüdisch-alexandrinischen Lehren, deren Stellung zur Musik er präzisiert. Nicomachus, Plotinus, Jamblichus, Proclus, Porphyrius, Philo sind die Philosophen, welche hier vor allem in Frage kommen, die Formelästhetiker Philodem und Sextus Empiricus scheiden für das frühchristliche Mittelalter gänzlich aus. Während Plotin die Musik noch als eine Kunst ansieht und dem ihr innewohnenden Schönen gerecht zu werden sucht, rechnen die übrigen sie als Teil des Quadruvium mehr oder minder zu den Wissenschaften, das Künstlerische tritt hinter dem Mathematischen zurück. Die Zahl, der Urgrund aller Dinge, welche das Weltall, die Bewegungen der Seele und der Musik beherrscht, spielt eine gewaltige Rolle. Sie hat den Neupythagoreern nicht nur mathematische, sondern auch theologisch-metaphysische Bedeutung, sie gilt dem Jamblichus, wie dem Proclus und Philo mehr als Symbol. Philo schätzt vor allem die Musik als enzyklopädische Wissenschaft, als eine Vorstufe der Philosophie. Porphyrius und Proclus erkennen nur kirchliche Musik an. Diese vermittelt nach Jamblichus die Verbindung mit den göttlichen Wesen, auf deren Eingreifen und nicht auf seelische Vorgänge die Wirkung der Musik beruht. Alle diese Ideen fließen in das Mittelalter ein und werden hier zum Teil weiter ausgebaut.

Wertvoll ist Abert's Hinweis auf die verschiedene Rolle, welche die Kirchenväter und die Musiktheoretiker jener Zeit spielen. Während die letzteren griechischen Musikidealen nachhängen, für welche ihnen die richtigen praktischen Vorstellungen mangeln, wurzeln die Kirchenväter ganz in der Praxis ihrer Zeit. Ihre Urteile ermöglichen uns einen tieferen Einblick in die kirchliche Musikübung jener Periode, für welche uns die gleichzeitigen praktischen Quellen fehlen. Wie für Porphyrius und Proclus, so scheidet auch für die Kirchenväter die weltliche Musik gänzlich aus. Sie bilden die Fortsetzer der antiken Musikanschauung. Besonders eng bleibt der Konnex mit dem griechischen Geistesleben im Orient. Hier bildet Athanasius den Ausgangspunkt, während im Abendlande Augustin die Mittlerrolle übernimmt. An der ethischen Wirkung der Musik halten die Kirchenväter fest, der Gedanke von der Heilkraft der Musik, den wir von den Neuplatonikern und Neupythagoreern her kennen, bleibt in ihnen wach. Die griechische Musiktheorie als solche lassen sie so gut wie unberücksichtigt, die älteste Form christlicher Musik, die Psalmodie, beherrscht sie anfangs ganz. Die Musikästhetik der Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustin, Clemens, Basilius, Jo. Chrysostomus gewinnt dogmatische Bedeutung.

Interessant ist der Nachweis des Einflusses des Orients, der zu der von den Griechen entlehnten Ethoslehre symbolische, allegorische und mystische Elemente hinzuträgt, wichtig z. B. die allegorische Auslegung des Psalmengesanges und der musikalischen Instrumente. Mit Recht macht Abert darauf aufmerksam, daß letztere wenigstens der kirchlichen Musik des Ostens doch nicht so fremd gewesen sein können, als man gemeinhin annimmt.

Scharf von den Kirchenvätern hebt sich die Musikanschauung der Theoretiker ab, welche sich auf der schlecht verstandenen antiken Musiktheorie als Grundlage aufbaut und schließlich in dem Bemühen, mit der alten Theorie die neue Praxis zu erfassen, trotz der irrigen Voraussetzung eine

Digitized by Google

Förderung der Musikauffassung herausspringen läßt. Aufs klarste legt Abert die Unselbständigkeit der frühmittelalterlichen Musiktheorie dar, zeigt, wie alles Wissen auf Cassiodor, Boethius, Martianus Capella, Censorinus zurückgehe und wie diese wiederum aus den Quellen des griechischen Altertums schöpfen: Martianus Capella aus Aristides Quinctilian, Boethius aus Nicomachus von Gerasa, Cassidor aus Alypius, Euclid, Ptolemäus, Gaudentius, Apuleius, Nicomachus und andere. Die Hauptquelle für alles Anekdotenhafte bildet der Enzyklopädist M. T. Varro, der aus den Schriften des Theophrast seine Nahrung zieht. Dem Mittelalter gilt wie dem späten Altertum die Musik als Wissenschaft, ist integrierender Bestandteil der Bildung und genießt vor den übrigen Künsten ein besonderes Ansehen.

Wertvoll ist Abert's Hinweis auf den Einfluß Cassiodor's, der mit Boethius die Musiktheorie der ersten Jahrhunderte beherrscht und dessen Lehren fast kanonisches Ansehen erlangen, wichtig der Nachweis seiner zwiefachen Tätigkeit als Psalmenkommentator im Sinne der Kirchenväter in Fühlung mit der Praxis wirkend, als Theoretiker ganz auf den Schultern griechischer Theorie stehend. Im Gegensatze zu ihm bleibt Boethius, den Abert in seinem Einflusse etwas zu sehr schmälert[1]), von jeglicher Praxis unberührt; ihm ist die Musik nur Wissenschaft, eine Wissenschaft der Zahlen. Beide propagieren die musikphilosophischen Ideen der Neupythagoreer und Neuplatoniker. Hinzu kommen im 10.—12. Jahrhundert Einflüsse arabischer Philosophie. Plato und Aristoteles gelangen seit dem 12. und 13. Jahrhundert wieder zu besonderem Ansehen.

Die Grundfragen, welche das Mittelalter beschäftigen, beziehen sich auf Zweck, Ziel, Wirkung und Einteilung der Musik, auf Zahlensymbolik mit theologischer Tendenz, auf die Ästhetik des Psalmen- und Hymnengesangs, auf Darlegung der Klanggeschlechter, auf Tonartenlehre, Tonarteucharakteristik, ästhetische Ausdeutung der Tetrachorde und Intervalle sowie Melodiebildungslehre. Bunt mischen sich antikes Erbe, christliches Gut und orientalisch-arabischer Zuwachs, der sich besonders in der musikalischen Symbolik geltend macht.

Der kirchliche Charakter der Tonkunst mit dem Zwecke des Lobes Gottes wird bis in die Zeit des Jo. de Grocheo nach dem Vorbilde der Kirchenväter betont, an den vom Altertum übernommenen ethischen Wirkungen der Musik wird festgehalten. Die von Boethius aus dem Griechentum entlehnte Einteilung der Musik in *mundana*, *humana*, *quae in quibusdam constituta est instrumentis* erfährt als nicht ganz umfassend manche Veränderung.

Allegorie und Symbolik gewinnen breiten Raum. Mittelglied zwischen sinnlicher und übersinnlicher Welt ist die Zahl. Erinnert sei nur an Aribo's allegorische Ausdeutung der neun Musen. »Eine Muse bedeutet ihm die menschliche Stimme, den Urquell aller Musik, zwei Musen versinnbildlichen die Zweiheit von Authentisch und Plagal, von Arsis und Thesis der Stimme und die zwiefache Einteilung der Schlag- und Blasinstrumente, drei Musen die drei Klanggeschlechter, vier Musen die vier *tropi*, oder die vier grundlegenden Tetrachorde oder endlich die vier Konsonanzen usw.« Eine weit größere Rolle spielt aber die Zahl, ganz zu schweigen von ihrer Bedeutung

1) Vgl. dagegen W. Brambach, Die Musikliteratur des Mittelalters (Karlsruhe, 1883) S. 3.

in der Intervallenlehre, in der pythagoreischen Symbolik, wie sie von Nicomachus dem Mittelalter durch Boethius und Cassiodor übermittelt und von Marchettus von Padua und Johannes de Muris zur höchsten Ausbildung gebracht wurde. Es würde zu weit führen, wollte ich auf dieses Kapitel der mittelalterlichen Musikanschauung näher eingehen und die vielen mystischen Beziehungen der Zahlen an Hand des Abert'schen Buches näher beleuchten. Es möge genügen darauf hinzuweisen, daß z. B. die Sieben mit der Siebenzahl der Planeten, der Saitenzahl der alten Lyra, der Zahl der Wochentage, mit den sieben Tonstufen, mit den sieben Geschenken des heiligen Geistes, den sieben Sakramenten, den sieben *horae officiatae*, den sieben Werken christlicher Barmherzigkeit, den sieben Arten christlicher Kirchengesänge usw. verglichen wird. Nicht minder interessant ist die Symbolik der Musikinstrumente bei den Kirchenvätern und sind die ästhetischen Bemerkungen über den Psalmenvortrag, zu dem sich sehr bald als ursprünglich kirchenfremdes Element der aus der Volksmusik entspringende Hymnengesang gesellt. Hieraus erklärt sich die größere Zurückhaltung, die ihm gegenüber die Kirchenväter bewahren.

Was das Musiksystem des Mittelalters als solches angeht, so werden das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, obwohl sie in praxi nicht mehr anzutreffen sind, noch häufig neben dem diatonischen erwähnt. Das antike Tonartensystem findet seinen Widerschein im mittelalterlichen, ihr Verhältnis bleibt trotz der Erklärungsversuche eines Eitner, Brambach, Gevaert, Fleischer, Wagner noch ein zu lösendes Problem. Ihr Ursprung liegt jedenfalls in vorkarolingischer Zeit. Die Lehre von der Charakteristik der Tonarten wird aus dem Altertume übernommen, ohne indes mit derselben Konsequenz durchgeführt zu werden. Von der schwankenden ästhetischen Ausdeutung hätte eine tabellarische Übersicht am besten überzeugen können. Eine gewisse Festigkeit stellt Abert allein bei den Leitern mit beginnendem Durtetrachord fest. Daß man sich der Willkür der Ausdeutung im 14. Jahrhundert bewußt wurde, beweist das Zeugnis des Johannes de Muris, zu schweigen von Aussprüchen des 16. Jahrhunderts, z. B. von Glarean, der mit Geringschätzung auf die Tonarten-Charakteristik herabsieht.

Bei der ästhetischen Ausdeutung der durch Lagerung des Halbtonschrittes verschiedenen Tetrachorde an Hand von Aribo ist Abert in dem Bemühen, die verderbte Gerbert'sche Lesart zu retten, ein Versehen unterlaufen. Die von ihm angenommene Lagerung der Tetrachorde widerspricht der Theorie des Mittelalters. Wird mit vier Quartgattungen operiert, eine Neuerung, die auf das Wirken Hermanni Contracti in der Reichenau zurückzuführen ist, und die dem Wunsche ihre Einführung verdankt, Oktavgattungen aus Quinten- und Quartgattungen gleicher Ordnung entstehen zu sehen (z. B. 4. Oktavgattung Gg = 4. Quintgattung Gd + 4. Quartgattung dg), so setzen die Quartgattungen auf der Stufe A ein, eine Praxis, die auch Engelbert (Gerbert II, 336b) und sein Gewährsmann Aribo (Gerbert II, 208) befolgen. Dort haben in der Tat ohne Künstelei die Quarten I und IV den Halbton in der Mitte, II und III am Anfange beziehungsweise am Ende. An Stelle des letzten *quarta* ist bei Engelbert *tertia* zu konjizieren.

Charakteristisch wirkt nach Ausweis einiger Theoretiker (Johannes Cotto, Wilhelm von Hirsau, Joh. de Muris) auch die Wahl der Tonlage eines

Tetrachords, besonders aber die Wahl der Intervalle in ihrer Aufeinanderfolge (Oddo von Clugny, Musica enchiriadis, Marchettus von Padua).

Feines ästhetisches Verständnis bekundet das Mittelalter weiter im Aufbau der Melodien. Und hier hat Abert mit Recht Oddo von Clugny und Guido von Arezzo mit ihren trefflichen aus der Praxis gezogenen Gesetzen Ehrenplätze eingeräumt.

Doch genug. Schon die kurze Übersicht wird gezeigt haben, welch' kulturgeschichtlich wichtiger Ausschnitt aus dem Geistesleben der Vergangenheit durch Abert seine Behandlung gefunden hat. Wo man auch die kritische Sonde anlegt, überall beweist sich sein Werk als ein sicherer Führer durch das Labyrinth mittelalterlicher musikästhetischer Anschauungen. Klar erkennt und zeichnet er den Weg, den die Entwicklung musikästhetischer Probleme aus dem Altertum ins Mittelalter nahm. Mit großem Fleiße und bedeutendem Geschick sind die vielen zerstreuten Einzelheiten unter großen Gesichtspunkten zusammengefaßt und historisch kritisch beleuchtet. Wer die Gedankenwelt mittelalterlicher Musiktheoretiker richtig verstehen will, wird des Abert'schen Buches nicht entbehren können.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Musik in Rom.

Das Jahr 1906 hat im Musikleben Roms — soweit von einem solchen überhaupt die Rede sein kann — Epoche gemacht, und zwar ausschließlich durch das Zustandekommen der lange erwarteten, unter unsäglichen Schwierigkeiten endlich ins Werk gesetzten Populärkonzerte. Die Erwartung war — das kann man wohl sagen — durch alle Stände dieser musikbedürftigen und mit Musik keineswegs verwöhnten Stadt gegangen; die Schwierigkeiten bestanden wesentlich darin, daß man den Entschluß zu einer solchen Neuerung nicht nur mit dem üblichen Mißtrauen, sondern auch vom Standpunkte parteilicher, persönlicher, bureaukratischer, ja politischer, nur nicht künstlerischer Rücksichten aus beleuchtet und erwogen hatte. Als endlich jeder Widerstand durch die Energie einiger zielbewußter Männer, die keineswegs dem Boden der »ewigen Stadt« entstammten, besiegt war, da fand die neue Einrichtung gerade bei den Römern lebhaften Beifall; sie zeigten sich den ungewohnten Klängen gegenüber zwar kritisch, aber im ganzen wohlwollend und gelehrig. Das Orchester war von der Stadt selbst gebildet und Herrn Alessandro Vessella unterstellt worden, der sich an der Spitze der »Banda municipale«, der 80 Mann starken Bläserkapelle, seit Jahren unvergleichlich bewährt hatte; freilich war damit noch nicht die sichere Vorbedingung für die Direktion eines Normalorchesters gegeben, sowenig wie sich, einer vielfach gemachten Erfahrung gemäß, die Männerchorleiter an der Spitze gemischter Chormassen zu bewähren pflegen; auch konnte bei der mangelhaften Qualität eines großen Teiles der Musiker, ihrer Überlastung mit anderweitigem Dienst und der geringen Probenzahl, von einer ausreichenden Einstudierung keine Rede sein. Aber die Hauptsache war, daß dem römischen Publikum, nicht dem internationalen, vorgebildeten, klavierspielenden, mehr oder minder verwöhnten, sondern dem einheimischen, singenden, in seiner Naivität durch keinerlei Sachkenntnis getrübten, überhaupt gute Musik in korrekter Weise dargeboten wurde. Und für beides sorgte Herr Vessella, sowohl für die gute Auswahl wie für die korrekte Wiedergabe; er hat ja in seinem siebenbändigen »*Trattato d'istromentazione per banda*« die Reinheit seines Geschmackes bewiesen, und wenn seine Programme zuweilen etwas buntscheckig gerieten, so enthielten sie doch keine einzige Konzession an die tierischen Instinkte des Menschen, denen anderwärts die Musik in so beschämender Weise frohnden muß. Durch diese Reinlichkeit der Programme erheben sich die römischen Populärkonzerte ebenso hoch

Digitized by Google

über die ähnlichen Veranstaltungen nordischer Städte wie durch ihre äußere Anlage; man kommt im Theater zusammen, also fast durchweg auf numerierten Plätzen, kein Tisch wird gerückt, kein Kellner schwebt einher, und es ist ausgeschlossen, daß die Sinfonie durch Bier oder Tabak besudelt wird. Folglich konzentriert sich die ganze Aufmerksamkeit der Hörer auf die Musik, die dann sofort einer scharfen und unleugbar ehrlichen Kritik unterzogen wird; das »Volk«, für das die Konzerte gegeben werden und das die billigen Galerien füllt, gibt mit ebensolcher Lebhaftigkeit und Unwiderstehlichkeit den Ausschlag wie bei den altrömischen Zirkusspielen, und man darf ihm zwar manche Roheit, doch keinerlei Unehrlichkeit nachsagen. Denn die einzige Konzession, die ihm oder vielmehr seinen angeblichen Vertretern in gewissen Preßorganen gemacht wird, eine Konzession nicht an die erwähnten niederen Züge der Menschennatur, sondern an das achtbare, wenn auch oft kunstfeindliche Gefühl des Patriotismus, nahm es keinesfalls mit der erwarteten Dankbarkeit auf. Der Kapellmeister mußte zuweilen auf die Hetzereien vielgelesener Journalisten hin in den sauren Apfel beißen, die Programme mit italienischen Namen zu verbrämen; und da die Ouvertüren Rossini's und Verdi's über die Tatsache, daß es eine italienische Instrumentalmusik im eigentlichen Sinne nicht gibt, doch nicht hinweg helfen konnten, so griff er zu kleinen Gelegenheitsstücken moderner oder zu instrumentierten Klaviersätzchen alter Autoren. Schnöder Undank war sein Lohn; selbst so »klassische« Namen wie Scarlatti blieben unbeachtet, und ward einmal ein Stückchen »bis« verlangt, wie kürzlich Catalani's »*A sera*« oder im Sommer die Serenade aus den köstlichen »Szenen aus den Abruzzen« von de Nardis, so geschah es nicht, weil sein Verfasser ein Italiener war, sondern weil es mit gedämpften Geigen gespielt wurde. Ganz dieselbe Ehre wiederfuhr dem bekannten Andante cantabile aus dem *D* dur-Quartett von Tschaikowsky. Für diesen Komponisten macht sich überhaupt eine eigene Strömung, ähnlich wie in England, bemerkbar; wenn sein Name auf dem Programm stand, waren die Konzerte besonders rege besucht, und wenn man die Wirkung der dritten Suite oder gar des slawischen Marsches auf Rechnung der »Bombeneffekte« setzen mag, so zeigt doch der Umstand, daß man ein so ernstes schweres und verklärtes Werk wie die Ouvertüre zu Romeo und Julia durchaus wiederholt hören wollte, ein intimeres Verhältnis zwischen der Eigenart des Autors und den Hörern, die sich im übrigen auf die Russen ebensowenig einließen wie auf die Engländer. Selbst eine so geistreiche und mit peinlichster Sorgfalt einstudierte Partitur wie Elgar's Enigma-Variationen wurde kühl aufgenommen, und der Versuch einer captatio benevolentiae mittels einer Tanzreihe von Cowen scheiterte kläglich. Der Römer ist, wenn seine Aufmerksamkeit einmal geweckt ist, erbarmungslos kritisch; selbst solche Leckerbissen wie die *a* moll-Sinfonie von Saint-Saëns oder den Bal aus Berlioz' Sinfonie phantastique verschmäht er unverhohlen; am meisten imponiert ihm die ungezügelte Kraft und ihr direkter Gegensatz, die hinschmelzende Zartheit. Der zweite Satz aus Beethoven's *c* moll-Sinfonie mußte trotz des anhaltenden Protestes einer gebildeten Minorität wiederholt werden; ebenso erging es leisen Melodien von Schumann und Mendelssohn; vollständig wehrlos aber war man der schmetternden Wucht Wagner'scher Gewaltsätze wie Rheingoldfinale, Walkürenritt, Siegfrieds Tod — diese Sprache verstand man, auch ohne sich im mindesten für ihre dramatischen Objekte zu interessieren. Dagegen fand eine Mozartfeier, die außer bekannten Orchesterwerken und dem von Herrn Gulli glänzend gespielten Krönungskonzert auch die schöne Mezzosopranarie mit Orchester und Klaviersolo brachte, wohl freundliches Interesse, aber keinesfalls volles Verständnis; es war die einzige öffentliche Mozartfeier, zu der Rom sich aufschwang. —

Aus den bisherigen Andeutungen ersieht man bereits, daß die Programme nicht nur international gestaltet waren, sondern auch den Zeiten ebenso unparteiisch gegenüberstanden wie den Völkern. Unter den deutschen Novitäten fiel eine sinfonische Dichtung »*Mira*« von Paul Geisler (nach Lenau's »Mischka an der Marosch«) auf die früher hier öfters vom Blasorchester unter dem viel unglücklicheren Titel »Petöfi Sandor« gespielt worden war; damals wie jetzt schlug sie glänzend ein, und man begreift nicht recht, warum sie nicht im Musikalienhandel erschienen ist. Offenbar

Digitized by Google

knüpft sie an das Vorbild der Liszt'schen sinfonischen Dichtung an; doch hat sie mit dieser nur die formelle Gestalt oder, wenn man will, Gestaltlosigkeit, das perioden-weise Nebeneinander der variierenden Satzteile, und die leuchtende Instrumentalfarbe gemein, während sie in der weitgespannten und klar umrissenen Melodik ebenso selbständig erscheint wie in ihrer dramatischen Steigerung und poetischen Innerlichkeit, namentlich aber durch ihr Verhältnis zur Hungarik, die hier nicht durch übernommene Themen oder konventionelle Intervalle ausgedrückt, sondern durch eigene Stimmungsmomente durchaus originell angedeutet wird. Freilich entfernt sich ein solcher Stil durchaus von der heutzutage in Deutschland und seiner näheren Umgebung herrschenden Mode; indessen ist es nicht ausgeschlossen, daß der melodische Sinn Italiens wieder einmal bedeutsam nach Norden übergreift — wenn es ihm nur gelingt, sich produktiv zu äußern. —

Neben diesen Volkskonzerten, die bis spät in den Sommer hinein dauerten und schon in den heitersten Herbsttagen wieder begannen, zogen während der eigentlichen Saison die eleganten Abonnementkonzerte ihren stereotypen Gang; an ihrer Spitze standen die der Cäcilienakademie, die selber zu ihnen nichts beisteuerte als ihren kalten unbequemen Saal. Er war stets dicht gefüllt, und man erfreute sich herzlich an den diskreten Klängen der *Société des instruments anciens*, man verschluckte geduldig eine akademisch trockene Sinfonie von Martucci und eine unfreiwillige Karikatur des ersten Parsifalfinales; man war artig gegen Frau Mysz-Gmeiner, obgleich man keineswegs die nötige Bildung besitzt, um diese großartige Künstlerin voll zu verstehen, und gegen Herrn Saint-Saëns, obgleich man sich nicht verhehlte, daß man dem korrekten Komponisten, Dirigenten und Organisten sein hohes Alter und seinen berühmten Namen zugute halten mußte; man verhielt sich nachsichtig gegen Herrn Thibaud, dessen Geige augenscheinlich das ungewohnte Klima nicht bekam und der selbst seinen wärmsten Verehrern eine Enttäuschung bereitete; kurz man langweilte sich mit guter Art und geriet erst am Schluß in Wärme, ja in Begeisterung, als Max Fiedler aus Hamburg kam und in zwei Konzerten das phlegmatische Orchester zu wirklichem Schwunge fortriß. Selbst die *C*dur-Sinfonie von Schubert, die in Rom fast unbekannt ist und der Mehrzahl der Musikanten unverständlich blieb, gewann sich mit einem Schlage die Herzen aller Einsichtigen, zumal sie durch keine Kürzung entstellt wurde; geradezu Jubel erregte aber Herr Fiedler durch seine Wiedergabe von Tschaikowsky's fünfter Sinfonie. Es war das erstemal, daß die Gesellschaft sich zu einer eigenen Initiative aufraffte; unter dem Eindrucke dieser temperament- und farbenreichen Musik entstand eine Petition an den Präsidenten der Akademie, um Herrn Fiedler für mehrere Konzerte im nächsten Jahre zu gewinnen, und in der Tat sollen die Verhandlungen bereits im Gange sein.

Weniger erfreulich als die Konzerte verlief die Opernsaison; hier herrscht durchaus der traditionelle Schlendrian, der in einem ganzen Winter nur sechs oder sieben Stücke über die Bühne gehen läßt und die Auswahl von der spekulativen Laune eines Verlegers abhängig macht. Als Novität erschien diesmal Fausts Verdammnis von Berlioz in jener szenischen Bearbeitung, die für Monte Carlo geschaffen worden ist und für die sich Berlioz nicht minder bedankt haben würde wie Goethe; passen diese Konzertchöre und herausgerissenen Szenen trotz ihrer dramatischen Herkunft ohnehin nicht auf die Opernbühne, so wurden sie hier durch gewissenlose Kürzungen, namentlich aber durch eine wahrhaft lächerliche Inszenierung vollends verdorben. Da zogen während des Rakoczy-Marsches, der zu Goethe's Drama wie die Faust aufs Auge paßt, hinter einem Gazevorhang Massen gepanzerter Soldaten unaufhörlich hin und her; da erschien Gretchen, mit reich ausgeschnittener, weißseidener Balltoilette angetan, auf der Straße im Schnee; da vollführten zwei Tänzerinnen über dem schlafenden Faust hoch oben in der Luft während des ganzen *D*dur-Satzes immer wieder das erste Tempo der sonst in Italien noch nicht gerade populären Müller-Gymnastik; bei der Höllenfahrt hielten sich Faust und Mephisto unbeweglich vor einer hell beleuchteten Wandeldekoration, die mit ihren Schädeln und Gerippen offenbar die hier zulande massenhaft ins Theater geschleppten kleinen Kinder erschrecken sollte, schließlich aber nur die Heiterkeit der Großen erregte; vollends aus Auerbachs Keller war eine weite,

Digitized by Google

wild phantastische Grotte geworden, in der die Chormassen nicht mit der von Goethe gewollten Bestialität deutscher Studenten, sondern mit der Starrheit frisch gedrillter Rekruten ihr angeblich fugiertes Amen herunterbrüllten. Der Inszenierung entsprach die musikalische Leistung; von der schönen Schlußchormelodie von Berlioz war nichts zu hören, so daß die begleitenden Akkorde der Geigenflageoletts, die sonst dem Ganzen eine Nuance glänzender Verklärung zuhauchen, durch ihr einseitiges Hervortreten ein falsches Bild gaben und das Ohr mit Überdruß erfüllten. Wenn trotz alledem das Stück wirkte, so geschah es, weil der Baritonist de Luca als Mephisto wunderschön sang und — weil Goethe's Werk selbst in Splittern voll ärgster Verhunzung nicht tot zu kriegen ist; Berlioz mag sich gratulieren, in der italienischen Schätzung auf eine Stufe mit Gounod und Boito gesunken zu sein, das Theater aber hat wieder einmal ebensoviel zur Verbildung der Nation beigetragen wie das Konzertorchester zu ihrer Erziehung.

An dieser musikalischen Erziehung hätten sich andere Elemente beteiligen können; doch ist nicht viel Ernsthaftes zu berichten. Die Virtuosenkonzerte verliefen wie überall; Wunderkinder, darunter die wirklich talentvolle Geigerin Vivian Chartres, wurden mit stets gleicher Reklame und ungleichem Erfolge in Szene gesetzt; Gäste kamen und Gäste gingen, ohne gerade Sehnsucht zu hinterlassen. Unter den Pianisten ragte Herr Alfons Rendano hervor, weil er seine vier Programme in höchst origineller Weise ausschließlich nach pädagogischen Gesichtspunkten eingerichtet und sich damit nicht nur als historisch gebildeten Musiker, sondern auch als Kenner der menschlichen Seele bewährt hatte; er spielte nicht um zu glänzen, sondern um zu belehren. Und zu lernen haben die Römer noch gewaltig viel, nicht nur in der Kirche, wo jetzt durch die Berufung Ernesto Boezi's an die Spitze des päpstlichen Chores in St. Peter ein wichtiger Fortschritt getan ist, sondern ebenso sehr im Hause, in der sog. Kammermusik. Die Anregung dazu muß natürlich einerseits von den Lehrern, anderseits von den öffentlich gegebenen Beispielen ausgehen; damit war es aber im letzten Jahre besonders ärmlich bestellt. Das Quartett der Königin-Mutter, das von Herrn Sgambati geleitet, jahrelang allein oder fast allein dieses dankbare Feld zu bearbeiten versuchte, scheint an Alterschwäche zu kranken oder gänzlich eingeschlafen zu sein und der junge Nachwuchs, den sich der vortreffliche Pianist Luigi Gulli herangezogen hat, ist in diesem Jahre leider nur zweimal aufgetreten — allerdings ward es ihm auch schwer genug gemacht, da die Geiger durch den Dienst im städtischen Orchester vollauf in Anspruch genommen sind. Was Rom fehlt, ist eine Kammermusik-Vereinigung, die sich vom Orchester unabhängig hielte und deren Konzerte durch Regelmäßigkeit wie durch den bescheidenen Preis ein Pendent zu den Sonntagskonzerten des Stadtorchesters bilden würden. Zu einer solchen Vereinigung sind in Rom die Elemente wohl vorhanden, nur fehlt bis jetzt die starke Hand, die sie mit kühnem Griff zusammenfaßt und zu gedeihlicher Wirksamkeit organisiert. Die Aufgabe ist dankbar und, abgesehen von der Bekämpfung der unvermeidlichen Lokalintriguen, nicht schwer; lösen wird sie vermutlich nur ein Nichtrömer, wie sie für das Orchester der Graf San Martino gelöst hat. Ihm verdankt die Stadt jetzt Beethoven's Sinfonien; wer gibt ihr Lieder und Duette, Trios und Quartette? Möge das Jahr 1907 die Antwort bringen.

Friedrich Spiro.

Musikberichte.

Paris. — Avec le début de la présente saison musicale, plusieurs entreprises nouvelles de concerts ont vu le jour à Paris; aux concerts Colonne et Lamoureux-Chevillard, âgés respectivement de 34 et de 25 années, à la Schola Cantorum, à la Philharmonique, sont venus se joindre la Société Bach, les Concerts de l'Euterpéia, les Concerts Berlioz, les Concerts Séchiari, les Soirées d'Art, celle-là spécialement consacrée au grand Cantor, ceux-ci plus éclectiques ou plus populaires, mais faisant néanmoins une bonne part à la musique classique, qu'ils contribuent à répandre parmi les

amateurs parisiens, chaque jour plus nombreux. Quant aux innombrables séances de musique de chambre, elles ne commencent guère que vers la fin de janvier; nous n'en parlerons donc pas pour le moment.

Aux concerts Colonne, une grande partie des programmes des derniers mois de l'année 1906 à été consacrée à Robert Schumann, dont l'Association artistique a voulu commémorer le cinquantième anniversaire de la mort. Ouvertures, symphonies, lieder, concertos, poèmes dramatiques (Manfred, Faust) ont été passés en revue, avec le concours d'artistes tels que MM. Burgstaller, Pablo Casals, Mlles Blanche Selva-Marthe Dron, Mme Roger-Miclos. Les programmes étaient complétés par des fragments de Wagner et par des œuvres nouvelles de compositeurs français: les Heures dolentes, de M. Gabriel Dupont, la musique de scène de Dionysos, de M. Léon Moreau, la Légende de l'Or, de Messidor, de M. Alfred Bruneau, Ismaïl, scène yrique de M. L. Dumas, prix de Rome de 1906, Carillons flamands, de M. A. Périlhou, Scherzo symphonique de M. Aymé Kunc, prix de Rome de 1902. enfin, des fragments de Reyer (ouverture de Sigurd), de Saint-Saëns (Hélène. Berlioz (les Troyens); et, pour finir l'année, le 30 décembre, la Damnation. dont M. Colonne dirigeait la 150: audition à Paris et qui fut chantée par Mlle Bréval, de l'Opéra.

Aux Concerts-Lamoureux, installés aujourd'hui en face de leurs rivaux, sur la place du Châtelet, la composition des programmes a été jusqu'ici plus éclectique. Wagner y est toujours en honneur, mais y domine moins que par le passé; en revanche, la musique russe et les œuvres françaises modernes y font de fréquentes apparitions. Je citerai parmi les œuvres exécutées sous la direction toujours précise de M. Chevillard: la Forêt, de Glazounow, la suite d'orchestre écrite par M. Fauré pour le drame de Maeterlinck, Pelléas et Mélisande, le prélude du 4e acte d'Aphrodite, de M. Camille Erlanger, l'Apprenti Sorcier, scherzo pour orchestre de M. P. Dukas, d'après la ballade de Goethe, le prélude à l'Après-midi d'un Faune, de M. Debussy, les Préludes de Liszt, le Concerto en ré majeur de Mozart, exécuté par M. Willy Rehberg, la Symphonie néo-classique de M. Eugène d'Harcourt, qui ne rencontra qu'un médiocre succès et ne put avoir les honneurs d'une seconde audition; la trilogie de Wallenstein, de M. V. d'Indy, le Scherzo pour orchestre, d'Edouard Lalo, qui fut bissé; Antar, de Rimsky-Korsakoff, les Poèmes d'Armor, de M. Louis Brisset, illustration musical assez banale, de vers parfois bien médiocres de M. Eugène Berteaux, la symphonie en mimineur, le Niveau Monde de Dvorak, qui eut deux auditions; la Holberg-Suite, de Grieg, la Halte divine, interlude symphonique tiré par M. Ed. Trémisot du Baghavad-Gita, le Chant du soir de Schumann, orchestré par M. Saint-Saëns, une Elégie pour harpe et orchestre, jouée par l'auteur, Mlle Henriette Renié, les variations de Brahms sur un thême de Haydn, la Symphonie en si mineur de Borodine, la Sérénade pour instruments à cordes d'Ed. Elgar, l'ouverture de Sapho de Goldmark, le Songe de la Sulamite, de M. Bachelet, le Mazeppa de Liszt, une Ballade de M. Fauré, pour piano et orchestre, les Djinns, poème symphonique pour piano et orchestre exécuté au même concert par M. Cortot, la Symphonie en ré mineur de César Franck, la Symphonie espagnole d' Ed. Lalo avec violon principal (M. Marteau), des fragments de Hänsel et Gretel, la Marche joyeuse de Chabrier, etc., etc. Beethoven fut représenté, en ces premières séances, par la Pastorale, la VIIe et l'Héroïque; Mozart, par la Symphonie en sol mineur, Eine kleine Nachtmusik; Schumann par la quatrième Symphonie en re (on prépare actuellement le Faust); Wagner, par des fragments symphoniques des Meistersinger, de la Walküre et de Lohengrin. On voit que la tendance actuelle des Concerts-Lamoureux est plus moderne que par le passé et que peu à peu le répertoire se renouvelle, sans pour cela abandonner les œuvres qui firent tant jadis pour leur réputation. Malheureusement, les œuvres nouvelles, qu'un récent règlement impose aux grands concerts subventionnés d'exécuter chaque dimanche, ne nous promettent pas d'ici longtemps un renouvellement total des programmes dominicaux. Seul peut-être, parmi les »jeunes« exécutés depuis trois mois, M. Dupont, avec les Heures dolentes, donne-t-il beaucoup mieux que des promesses ...

Digitized by Google

Jusqu'à présent, — Paris ne possédant pas encore, comme plusieurs villes de province, une véritable salle de concerts symphoniques, — la coutume a subsisté de donner, à l'imitation du Conservatoire, les grandes séances musicales le dimanche après-midi, dans des salles de théâtre ou dans des cirques. Il y a une dizaine d'années, M. Eugène d'Harcourt tenta bien d'acclimater à Paris des concerts du soir, à des prix très abordables; mais, après avoir lutté pendant plusieurs saisons, il dut abandonner la partie, non sans avoir donné une certaine émulation à ses aînés et rivaux. Depuis et jusqu'à ces derniers temps, aucune tentatitive de ce genre n'avait été provoquée ni encouragée. Voici deux ans, dans un local minuscule, les Concerts Berlioz se fondèrent, rue Moncey; ils reprirent l'année dernière dans une salle nouvelle qui porte le nom du grand compositeur, rue de Clichy, et cet hiver même, deux entreprises semblables se sont fondées: l'une rue Caumartin, l'Euterpéia, sous la direction de M. Barrau; l'autre avenue de Clichy d'abord, au théâtre Marigny maintenant, sous la direction de M. Sechiari (MM. Barrau et Sechiari appartiennent l'un et l'autre à l'Association des Concerts-Lamoureux). Le but, à peu près identique, quoique le public sollicité ne soit évidemment pas le même et que les moyens diffèrent, est de donner, le soir, de véritables concerts populaires, »éclectiques« comme l'étaient jadis ceux de M. d'Harcourt, ou comme les Volkskonzerte allemands; mais, tandisque M. Sechiari dispose d'un orchestre complet, les concerts Berlioz et de l'Euterpéia n'ont qu'un orchestre réduit.

Les *Soirées d'Art*, au contraire, qui donnèrent l'an dernier une audition intégrale des Quatuors de Beethoven par le Quatuor Capet, se consacre à la musique de chambre, classique et moderne: Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, Saint-Saëns, Franck, etc. Sa séance du 3 janvier comprenait une partie de musique ancienne par la Société de Concerts d'Instruments anciens. Ce groupe d'artistes, qui s'est fait une réputation en Allemagne, a le grand tort, — il faut le dire ici avec une insistance particulière, — de transporter sur des instruments déjà fort peu en usage au XVIII^e^ siècle, des partitions de cette époque en même du XIX^e^, qui ne furent écrites que pour des violons. Ainsi, la Symphonie ?, de Bruni (1729—1825!) ou le ballet des Plaisirs champêtres de Monteclair (1666—1737) qui, joué à l'époque de Lulli ou de ses successeurs, ne fut certainement exécuté qu'avec le secours de violons, les violes n'ayant jamais paru à l'orchestre de Paris, et pour cause.

La *Société J.-S. Bach*, d'une tenue artistique infiniment plus sérieuse, continue son apostolat artistique, sous la direction très active de son fondateur, M. Gustave Bret. Les premiers programmes de sa troisième saison ont déjà fait connaître plusieurs des six Concertos brandbourgeois, qu'elle fera entendre tous; la Passion selon Sain-Jean, avec M. Georg Walter, cinq Geistliche Lieder, les cantates Himmelskönig, sei willkommen, la Cantate burlesque, et celle du Café.

D'autre part, notre collègue M. Bouvet a donné la première séance de sa *Fondation Bach*, consacrée tout entière aux fils de Jean-Sébastien, et dont il a bien voulu faire répéter le programme à la dernière réunion de la Section de Paris de l'I.M.G.

Tel est, en résumé, le bilan des derniers mois de l'année 1906 et du commencement de 1907. Cette année-ci promet d'être au moins aussi chargée que la précédente, à en juger par les annonces qui surgissent de tous côtés. Nous essaierons, par la suite, d'en démêler l'intérêt, tant au point de vue des progrès de l'éducation musicale qu'au point de vue de l'histoire de la musique, qui est le but principal de nos efforts.

J.-G. Prod'homme.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Oktober 1906 bis Mitte Januar 1907.)

dall' Abaco: Adagio a. d. Triosonate E-moll (Freiberg i. S., Gymnasium). — Concerto da chiesa, B-dur, Op. II, 9 (München, Orchester f. alte Musik).

Adam: Bravour-Variationen (Ach Mama) über ein Thema von Mozart f. Sopran mit oblig. Flöte (Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, Frl. A. Vidron u. Herr

Digitized by Google

A. Köhler). — Ouvertüre »Der Bauer von Preston« (Rostock, Stadt- und Theater-Orchester).

Ahle: Geistlicher Dialog »Sie haben meinen Herrn weggenommen« f. Sopran u. Baß m. Continuo (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium).

Allegri, Gregori (1584—1652): Symphonia f. Violine (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Amalie, Herzogin Anna (1776): Das Veilchen (Leipzig. Frauenklub).

Ariosti: Sonatine f. Quinton (Jena usw., Soc. des concerts d'instr. anciens).

Arne (1710—1778): Polly Willis (Berlin, Liederabend Frl. Bl. Marchesi).

Bach, Heinrich: Choralbearbeitung »Christ lag in Todesbanden« f. Orgel (Chemnitz, St. Jacobikirche).

Bach, Joh. Christ.: Sinfonien: C-dur (Prag, Konservatorium). D-dur (Heidelberg, Bach-Verein).

Bach, J. M.: Motette »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, 5st. (Hamburg, G.-V. »Euthymia«; Minden, Kirchl. Gesangverein).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: Ach Herr, was ist ein Menschenkind [mit Oboe d'amore] a. d. Kantate »Unser Mund sei voll Lachens« (Wien. Ortsgruppe d. IMG., Frau M. Seyff-Katzmayr). — Mein Seelenschatz ist Gottes Wort [mit Violine und Bratsche] a. d. Kantate »Gleich wie der Regen« (Wien, Ortsgruppe d. IMG., Frau M. Seyff-Katzmayr). — Schlafe mein liebster, genieße der Ruh a. Weihnachtsoratorium (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Frl. Tilly Koenen). — b) Alt-Arien: Ich will doch wohl Rosen brechen [mit Violine] a. d. Kantate »Wahrlich, ich sage euch« (Wien, Ortsgruppe d. IMG., Frl. B. Katzmayr). — c) Baß-Arien: An irdische Schütze das Herze zu hängen a. d. Kantate »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig« (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. O. Süße). — Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen a. d. Kantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« (Schleswig, Kirchenkonzert, Hr. A. N. Harzen-Müller). — Großer Herr und starker König a. d. Weihnachtsoratorium (Hannover, Marktkirche, Hr. A. N. Harzen-Müller). — Hier in meines Vaters Stätte a. d. Kantate »Liebster Jesu mein Verlangen (Berlin, Marienkirche, Herr A. N. Harzen-Müller). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen a. d. gleichn. Kantate (Kiel, Bachabend Nikolaikirche, Hr. A. N. Harzen-Müller). — Schlummert ein, ihr matten Augen a. d. Kantate »Ich habe genug« (Rheydt, Evang.-kirchlicher Gesangverein, Hr. W. Metzmacher). — d) Duetten: Gedenk' an Jesu bittern Tod [Sopran u. Alt m. Flöte u. Oboe de caccia] a. d. Kantate »Nimm von uns, Herr« (Wien, Ortsgruppe d. IMG., Frau M. Seyff-Katzmayr). — Wenn Sorgen auf mich dringen [Sopran u. Alt m. Oboe d'amore] a. d. Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« (Wien, Ortsgruppe d. IMG., Frau M. Seyff-Katzmayr u. Frl. B. Katzmayr). — Wie soll ich dich Liebster [Sopran u. Baß] a. d. Kantate »Tritt auf die Glaubensbahn« (Hanau, Oratorien-Verein, Frl. C. Kaiser u. Hr. F. Waßmuth). — Choralgesänge: Auf meinen lieben Gott (Dortmund, Bachfeier, Konservatoriums-Chor). — Ach, wie flüchtig (ebenda). — In allen mein Taten (Hamburg, G.-V. »Euthymia«). — Verleih uns Frieden (ebenda). — Wie schön leuchtet der Morgenstern (Riga, Bachverein). — Womit soll ich dich wohl loben (Hamburg, G.-V. »Euthymia«). — Kirchenkantaten: Also hat Gott die Welt geliebt (Karlsruhe, Bachverein). — Aus der Tiefe rufe ich zu dir (Bielefeld, Musikverein). — Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Elberfeld, Konzert-Gesellschaft; Essen, Evang. Kirchenchor). — Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (Dessau, Singakademie; Hanau, Oratorienverein; Münster, Cäcilienfest Musikverein). — Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (Bielefeld, Musikverein). — Du Hirte Israel, höre, bearb. v. F. Limbert (Essen, Musikverein). — Du wahrer Gott und Davids Sohn (Bielefeld, Musikverein). — Ein' feste Burg ist unser Gott (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Dresden, Kreuzkirche). — Ich freue mich in dir (Bielefeld, Musikverein). — Nun ist das Heil und die Kraft (Dresden, Volks-Singakademie). — O Ewigkeit du Donnerwort (Dortmund, Bachfeier; Leipzig, Lutherkirchenchor). — Schlage doch, gewünschte Stunde [Alt] (Aachen-Burscheid, Geistliches Konzert, Frl. Müller; Berlin, Konzert Panteo, Frl. E. Schünemann; Essen, Evangel. Kirchenchor, Frl. O. Müller-Brüggemann; Hanau, Oratorien-Verein, Frl. I. Bleyen-

Digitized by Google

burg; Metz, Musikverein, Frl. M. Philippi; München, Orchester für alte Musik, Frl. H. v. d. Harst). — Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem (Elberfeld, Konzert-Gesellschaft). — Wachet auf (Aachen, Städt. Abonn.-Konzert; Elberfeld, Konzert-Gesellschaft; Essen, Evang. Kirchenchor; Karlsruhe, Bach-Verein). — Wer da glaubet und getauft wird (Chemnitz, Jakobi-Kirchenchor; Elberfeld, Konzert-Gesellschaft). — Wer nur den lieben Gott läßt walten, bearb. v. M. Reger (Essen, Musikverein). — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (Altona, Motette Christianskirche [Rez., Arie u. Schlußchoral]; Essen, Evang. Kirchenchor). — Weltliche Kantaten: Der Streit zwischen Phoebus und Pan, bearb. v. F. Mottl (Essen, Musikverein). — Lieder: Bist du bei mir (Metz, Musikverein, Hr. G. A. Walter; Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. O. Süße). — Der Tag mit seinem Lichte (Dortmund, Bachfeier, Hr. A. Goepel). — Eins ist not, ach Herr (Dortmund, Bachfeier, Hr. A. Goepel). — Gib dich zufrieden (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. O. Süße; Dortmund, Bachfeier, Hr. A. Goepel). — Komm süßer Tod (Dresden, Mozart-Verein, Frl. I. Bodenstein; Kiel, Bachabend Nicolaikirche, Hr. A. N. Harzen; Rheydt, Ev. kirchl. Gesangverein, Frl. M. Wiemann; Riga, Bachverein, Frl. M. v. Cramer). — O finstre Nacht (Rheydt, Evang. kirchl. Gesangverein, Frl. M. Wiemann). — O Jesulein süß (Danzig, Bartholomäikirche, Frl. A. Meyer; Kiel, Bachabend Nicolaikirche, Hr. A. N. Harzen-Müller). — O liebe Seele, zieh die Sinnen (Dortmund, Bachfeier, Hr. A. Goepel). — Magnificat (Leipzig, Bach-Verein; bearb. von R. Franz (Dortmund, Musik-Verein). — Messen: H-moll (Bremen, Philharm. Konzert). — Motetten: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (Berlin, Kgl. Hof- und Domchor). — Jesu meine Freude (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Singet dem Herrn ein neues Lied (London, Sheffield choir). — Weinachtsoratorium (Berlin, Sing-Akademie; Cöln, Konzert-Gesellschaft; Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft [Hirtenmusik]; Leipzig, Bach-Verein). — Instrumentalmusik: Brandenburger Konzerte: Nr. 1 F-dur (Leipzig, Bach-Verein; St. Petersburg, Siloti-Konzert). — Nr. 2 F-dur (Lübeck, Verein d. Musikfreunde). — Nr. 3 G-dur (Berlin, Kgl. Kapelle; Bonn, Philharm. Orchester a. Dortmund; Bremen, Philharm. Konzert; Dortmund, Philharm. Orchester; Neuruppin, Sinfonie-Konzert, Kapelle d. 24. Inf. Regt., Stuttgart, Kgl. Hofkapelle; London, Queens Hall Orchestra). — Nr. 4 G-dur (Dresden, Mozart-Verein). — Nr. 5 D-dur (München, Volkssinfoniekonzert, Kaimorchester; ebenda, Musikalische Akademie; St. Petersburg, Siloti-Konzert). — Gavotte f. Violine und Klavier, bearb. v. W. Burmester (Bremerhaven, Männergesangverein, Hr. W. Burmester). — Klavier-Konzerte: C-dur f. 2 Klaviere (Heidelberg, Bach-Verein). — C-moll f. 2 Klaviere (Heidelberg, Bach-Verein). — F-dur, italienisches (Dresden, Tonkünstler-Verein, Hr. Sittard). — Menuett G-dur, (a. d. Klavierbüchlein f. Friedemann Bach) (Darmstadt, Wagner-Verein, Hr. Br. Hinze-Reinhold). — Französische Suiten Nr. 5 G-dur (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau Cl. Kleeberg). — Sinfonia a. d. Weihnachtsoratorium (Bielefeld, Städt. Orchester). — Sonaten für Flöte und Klavier: Nr. 5 E-moll (Dessau, Kammermusikabend, Hr. A. Buchheim). — Sonaten für Violine allein: Nr. 2 H-moll (Brüssel, Concerts Ysaye, Hr. F. Kreisler). — Nr. 4 D-moll (Leipzig, Konzert Frl. Adele Stöcker). — Sonaten für Violine und Klavier: Nr. 3 E-dur (Bonn, Populäre Kammermusik-Konzerte, Hr. Grüters und Eldering). — Nr. 5 F-moll (Wien,-Ortsgruppe d. IMG., Hr. G. Hawranek u. E. Latzko). — Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo: D-dur (Augsburg, Stuttgart, Dresden, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — G-moll (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Frl. H. Dolmetsch u. D. Moggridge). — Suiten für Violoncell allein: C-dur (Köln, Konservatorium, Hr. M. Baldner). — C-moll (Leipzig, Bach-Verein, Hr. Prof. Jul. Klengel; St. Petersburg, Siloti-Konzert, Hr. P. Casals). — Suiten für Orchester: C-dur (Leipzig, Gewandhauskonzert). — D-dur (Berlin, Orchester-Kammerkonzert; Breslau, Orchesterverein; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Freiburg i. B., Sinfoniekonzert [Air, Gavotte, Gigue]). — H-moll (Bern, Musikgesellschaft; Neuenburg, Société de musique; Wien, Wiener Konzert-Verein). — Tripelkonzerte: Nr. 2 A-moll f. Klavier, Flöte u. Violine mit Streichorchester (Leipzig, Bach-Verein). — Violinkonzerte: A-moll (Berlin, Konzert Frl. B. Panter). — D-moll für 2 Violinen (Riga, Bach-Verein, Hr. H. Grevesmühl u. C. Waack [Zwei

Sätze]; St. Petersburg, Siloti-Konzert, Hr. E. Ysaye u. B. Kamensky). — G-moll (Leipzig, Bach-Verein, Hr. H. Hamann). — Orgelkompositionen: Choralvorspiele: Aus tiefer Not (Essen, Evang. Kirchenchor, Hr. H. Obersold). — Das sind die heiligen zehn Gebote (Dortmund, Bachfeier, Hr. O. Heinermann). — In dulci jubilo (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Liebster Jesu, wir sind hier (Kiel, Bachabend Nikolaikirche, Hr. C. Warnke). — Nun kommst du, mein Jesu (Leipzig, Motette Thomaskirche). — O Lamm Gottes (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Schmücke dich, o liebe Seele (Kiel, Nicolaikirche Bachabend, Hr. C. Warnke). — Wachet auf (Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — Choral mit Var. »O Gott, du frommer Gott (Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — Phantasien: C-moll (Aachen-Burscheid, Geistl. Konzert, Hr. R. Lichey). — G-dur (Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — Fantasie u. Fuge: G-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Danzig, Johanniskirche, Hr. E. Wennrich). — Fugen: G-moll (Altona, Motette Christianskirche, Hr. L. Brodersen). — G-dur (Danzig, Bartholomäikirche, Hr. O. Krieschen). — Orgelchoräle: Das alte Jahr vergangen ist (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Wer nur den lieben Gott und Es ist das Heil (Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — Passacaglia C-moll (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Hr. K. Straube; Dortmund, Bachfeier, Hr. O. Heinermann). — Pastorale (Altona, Volkskirchenkonzert, Hr. L. Brodersen). — Präludien: Es-dur (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium). — H-moll (Altona, Motette Johanneskirche). — Präludien und Fugen: A-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burckert; Kiel, Bachabend Nicolaikirche, Hr. C. Warnke). — C-moll (Dresden, Liedertafel; Schleswig, Kirchenkonzert, Hr. E. Magnus). — D-dur (Wittenberg, Geistl. Konzert, Hr. W. Straube; Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — D-moll (Danzig, Bartholomäikirche, Hr. O. Krieschen). — E-moll (Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt; Minden, Kirchl. Gesangverein, Hr. H. Wassermann; Coblenz, Evang. Kirchenchor, Hr. F. Ritter). — G-dur (Altona, Motette Hauptkirche; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Tokkaten: D-moll (Brünn, Orgelvortrag Hr. O. Burkert; Leipzig, Riedel-Verein, Hr. P. Homeyer; Mainz, Liedertafel, Hr. F. W. Franke; Zwickau, Orgelvortrag P. Gerhardt). — F-dur (Hannover, Marktkirche, Hr. Kohlman). — C-moll [mit Adagio] (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor, Hr. H. Kawerau). — Tokkaten u. Fugen: D-moll (Brünn, Deutsches Haus, Hr. Otto Burkert; München, Kaim-Konzert, Hr. A. Hempel).

Bach, Karl Ph. Em.: Concerto D-dur f. Violoncell (Aachen, Frankfurt a. M., Soc. des instruments anciens; Düsseldorf, dieselbe). — Klavierkonzert A-moll (Berlin, Orchesterkammerkonzert, Hr. M. Violin). — Orchestersinfonien: D-dur (London, New Symphony Orchestra). — F-dur (Heidelberg, Bach-Verein). — Tokkata Nr. 7 f. Orgel (Dortmund, Bachfeier, Hr. C. Holtschneider). — Jesus in Gethsemane [Tenor] (Metz, Musikverein, Hr. G. A. Walter). — Neujahrslied »Schon wieder ist von meiner Zeit« (Berlin, Marienkirche, Frl. A. Bendorff).

Bach, Wilhelm Friedemann: Kein Hälmlein (Tenor) (Metz, Musikverein, Hr. G. A. Walter; Kreuznach, Männergesangverein Liederkranz, Frl. J. Potthoff). — Orgelkonzert D-moll f. Klavier bearb. von A. Stradal (Innsbruck, Musikverein, Hr. E. Sauer; Leipzig, Klavierabend Hr. A. Reisenauer). — Tokkata Nr. 6 f. Orgel (Dortmund, Bachfeier, Hr. C. Holtschneider).

Banchieri, Adriano 1565—1634: Fantasia in Eco f. Violine (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Bassani, G. B. (1657—1716): Sonata con due Violini (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Bateson, Thomas: Wach auf, lieb Schwesterlein (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Benda: Sonate A-moll f. Violine u. Fortepiano (Leipzig, Stuttgart usw., Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Sinfonie Es-dur (Prag, Konservatorium).

Bergerettes: Je connais un berger discret (Elberfeld, Künstlerabend, Frl. M. Buisson; Heidelberg, Bach-Verein, dieselbe). — Jeunes fillettes (Elberfeld, Künstlerabend, dieselbe; Heidelberg, Bach-Verein, dieselbe). — Maman, dites-moi (Elberfeld, Künstlerabend, dieselbe; Heidelberg, Bach-Verein, dieselbe).

Biber, H.: Sonate C-moll f. Violine u. Klavier (Berlin, Konzert Willy Lang).

Boccherini: Streichquartett [noch ungedruckt] (Karlsruhe, Musikfest, Flonzaley-Quartett). — Sonate A-dur f. Vcell. u. Pfte. (Gera, 1. Kammermusikabend, Hr. de Jager und C. Kleemann; Gießen, Konzertverein, Frl. E. Ruegger und Fl. Bassermann). — Ouvertüre D-dur (London, New Symphony Orchestra).

Bodenschatz (um 1608): Joseph, lieber Joseph mein, 8st. (Altona, Motette Johanniskirche).

Borghi, J. B.: Tambourin a. Viola d'amore (Aachen, Düsseldorf, Frankfurt a. M., usw., Soc. des instr. anciens, Hr. H. Casadesus).

Bortniansky: Du Hirte Israels (Hamburg, G.-V. »Euthymia«).

Brumel, Ant. (1460—1520): Agnus Dei a. d. Missa festivale, 4st. (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Bruni, A. B.: Sinfonie Nr. 2 A-dur (Aachen, Düsseldorf, Frankfurt a. M. usw., Soc. des instr. anciens).

Buononcini: Arietta »In sembianza di lieter donzella« a. Turno aricino (London, Frl. M. Altona).

Buxtehude: Sonate (D-dur) a doi, Violino e Viola da gamba con Cembalo op. 2 Nr. 2 (Augsburg, Leipzig, Stuttgart, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Zwei Triosonaten (op. ?) (Frankfurt a. M., Musikhistor. Vortrag Dr. Hoch's Konservatorium).

Caldara, Antonio: Arietta »Selve amiche« (Teplitz, Kurorchester, Frau Ch. Cahier).

Carissimi, Giac.: O mirate che portenti, Duetto da camera (Leipzig, Frl. K. Neugebauer-Ravoth und L. Hadenfeldt). — Vittoria, Vittoria! (London, Hr. O. Beringer).

Cherubini: Ouvertüren: Ali Baba (Baden-Baden, Städt. Abonnements-Konzert). — Anakreon (Antwerpen, Société royale de Zoologie; Gothenburg, Orchestervereinigung; Hagen, Konzertgesellschaft). — Faniska (London, Thomas Beecham's Orchestral Concert). — Les deux journées [Die Wasserträger] (Bonn, Städt. Gesangverein; Cöthen, Gesang-Verein, Winderstein-Orchester; Münster, Musikverein; Teplitz, Kurorchester; Winterthur, Musikkollegium). — Lodoiska (Sondershausen, Konservatorium). — Medea (Essen, Städt. Orchester; Metz, Musikverein).

Cimarosa: Ouvertüre »Il Matrimonio segreto« (London, Thomas Beecham Orchestral Concerts).

Clemens, Jac. non Papa: Jerusalem Surge (Berlin, Amsterdamer A cappella-Chor).

Clementi: Zwei Sonaten, B-dur f. 2 Klaviere (Leipzig, Konzert Hans u. Marie Hermanns).

Conversi, Girolamo (um 1575): Sola soletta (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Wiesbaden, Verein d. Künstler und Kunstfreunde, dieselbe).

Corelli, A.: Preludio f. Orgel (Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. E. Bossi).

Croft, William (1677—1727): Hilf uns Herr a. Te Deum (Altona, Motette Kreuzkirche).

Dittersdorf: Streichquartett Es-dur (Wiesbaden, Verein d. Künstler und Kunstfreunde, Brüsseler Streichquartett). — Deutscher Tanz f. Violine u. Klavier bearb. v. W. Burmester (Bremerhaven, Männergesangverein, Hr. W. Burmester).

Doles, Joh. Friedr.: Kantate »Ein feste Burg ist unser Gott« (Rigaer Bach-Verein).

Donati: Villanella alla Napolitana (Dortmund, Konservatoriums-Chor; Leipzig, Damen-Vokal-Quartett; Wiesbaden, Verein d. Künstler und Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Dowland, J.: Süßes Lieb', o komm zurück (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Freiburg i. Br., Berliner Vokalquartett).

Dufay, Willem: Ave Regina (Berlin, Amsterdamer A cappella-Chor).

Durante: Misericordias Domine 8st. (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor).

Eccard, Joh.: Hans und Grete (Berlin, Amsterdamer A cappella-Chor; Dort-

Digitized by Google

mund, Konservatoriums-Chor). — Choral »Ich steh an deiner Krippen hier«, 5st. (Altona, Motette Johannikirche; ebenda, Motette Hauptkirche). — Christi Geburt, 8 st. (Kirche der Landesanstalt). — Maria wallt zum Heiligtume, 6st. (Plauen i. V., Kirchenmusik, Johanniskirche). — Über Gebirg geht Maria, Motette, 5 st. (Hamburg, G.-V. »Euthymia«).

Erlebach, Phil. Heinr. (1657—1714): Arie [Sopran m. Streichquartett] »Ihr Gedanken quält mich nicht« (Leipzig, Deutsche Vereinigung für alte Musik, Frl. J. Bodenstein).

Fasch: Largo a. d. Triosonate G-dur (Freiberg, Gymnasium).

Fink, Chr.: Ob auch deine Sonne sinket, 4st. (Minden, Kirchl. Gesangverein, Hr. H. Wassermann).

Forelli, Giuseppe († 1708): Concerto con due Violini (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Franck, Joh. Wolfgang: Geistliche Lieder: Heil'ge Nacht, ich grüße dich. — Jesus neigt sein Haupt (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. Cl. Sioli; London, Frl. M. Liardet). — Was quälest du dich (London, Frl. M. Liardet).

Francoeur: Sarabande E-dur f. Violine allein (Dresden, Konzert M. Hildebrandt).

Frescobaldi, G.: Fuga f. Orgel Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. E. Bossi). — Capriccio primo sopra »ut, re, mi, fa, sol, la« u. Canzon quarta a. Il primo libro di Capricci f. Orgel (München, Chorschulverein, Hr. Jos. Schmid).

Freundt, Cornelius: Wie schön singt uns der Engel Schar (Bitterfeld, Kirchenchor).

Friedrich II.: Sonate C-dur f. Flöte u. Klavier (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, Le Quintette à vent).

Gabrieli, Giov.: Beata es, virgo Maria, Motette 6 st. (Berlin, Amsterdamer A cappella-Chor). — Sonata con tre Violini (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Gaßmann, Florian Leopold (1729—1774): Adagio f. Violine, Viola d'amour u. Vcell. (Dresden, Leipzig usw., Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Gastoldi, Giacomo: An hellen Tagen, Madrigal, bearb. v. B. Widmann (Berlin, MGV. »Caecilia-Melodia«; Leipzig, Damen-Vokal-Quartett). — Al mormorar a. »Il trionfo di Dori« (Berlin, MGV. »Caecilia-Melodia«; Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Gibbons: Allmächtiger, Chor (Frankfurt a. M., Evang. Verein f. Kirchenmusik).

Giordani: Arie »Komm, o Herr Jesu« f. Alt [mit Violine] (Neufahrwasser, Kirchenkonzert, Frl. M. Engler).

Gluck: Orpheus (Neumünster, Musikverein). — Arien: Divinétés du Styx f. Sopran a. Alceste (Dresden, Mozart-Verein, Frl. E. Beck. — O del mio dolce ardor f. Sopran a. »Paris u. Helena« (Leipzig, Frauenklub; Lübeck, Verein d. Musikfreunde, Frau A. von Kraus-Osborne). — O du, die mir einst Hilfe gab (Rigaer Bachverein, Frl. M. v. Cramer). — Spiagge amate f. Sopran a. »Paris und Helena« (Leipzig, Lehrergesangverein, Frl. M. Seebe). — Wundervoller Mai f. Sopran a. »Pilgrime von Mekka« (Leipzig, Lehrergesangverein, Frl. M. Seebe; Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. H. Schaub; London, Frl. Elyda Russell). — Ouvertüre »Iphigenie in Aulis« bearb. v. R. Wagner (Jena, Akad. Konzert; Coethen, Gesangverein, Winderstein-Orchester; Gotha, Meininger Hofkapelle; Königsberg, Sinfoniekonzert; Lüneburg, Winderstein-Orchester). — Mit früherem Schluß (Mühlhausen, Städt. Sinfonie-Konzert).

Gossec, Franz Joseph (1734—1829): Orchestertrio A-dur op. 9 Nr. 5 (Prag, Konservatorium).

Graun: Schäfer und Schäferin (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Frau S. Dessoir).

Grétry: Ouvertüre »L'amant jaloux« (Bern, Musikgesellschaft). — Ballettsuite, bearb. v. F. Mottl (Hannover, Kgl. Kapelle; Lübeck, Verein d. Musikfreunde).

Haiden, H. Christ: Mach mir ein lustig's Liedelein (Essen, Musikverein, Barthsche Madrigal-Vereinigung; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, dieselbe).

Hale, Adam de la: Minnelied, f. Männerchor bearb. v. A. Zander (Saarbrücken, Männergesangverein; Graz, Deutscher akad. Gesangverein).

Hammerschmidt, Andreas: Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele »Ach, Herr, ich habe« [Sopran u. Baß mit Orgel und Posaune] (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. C. Schneider u. Hr. J. Schüller). — Schaffe in mir, 6st. (Chemnitz, Lukas-Kirchenchor).

Händel: Arien: Dank sei Dir f. Alt a. Cantata con stromenti (Lübeck, Verein der Musikfreunde, Frau A. von Kraus-Osborne). — Honour and arms f. Baß a. »Samson« (Eisenach, Herzogl. Hofkapelle, Hr. E. Sharpe). — Fein mit süßen Zauberblicken a. »Alexander Balus« [mit Violine u. Violoncell] (Augsburg, Leipzig, Stuttgart, Dresden, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — Mein Vater, weh a. Herakles (Berlin, Händelfest). — Nasce al Bosco a. Ezio (Berlin, Händelfest). — O heilger Wahrheit hohes Wort a. Belsazar (Mühlhausen, Städt. Sinfonie-Konzert, Frl. L. Röbling). — O Schlaf, sanfter Schlaf a. Semele [mit Violoncell] (Augsburg, Stuttgart, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — O welch' ein banger Schmerz a. Enzio (Lüdenscheid, Kirchenkonzert, Frl. M. Rika Wiemann). — Revenge, Timotheus cries a. Alexanderfest (London, King Cole Club, Hr. B. Grove). — Seht, es sinkt herab die Nacht a. »L'allegro, il pensiero ed il Moderato« (Metz, Konzertverband, Frl. M. Münchhoff). — Duetten: Caro più amabile belta a. Giulio Cesare (Leipzig, Frl. K. Neugebauer-Ravoth u. L. Hadenfeldt). — O glücklich in Wahrheit ist [Sopran u. Alt] (Berlin, Händelfest). — Tocete, ohimé, tocete [Sopran u. Baß] (Berlin, Händelfest). — Oratorien: Belsazar, (Berlin Händelfest); bearb. v. J. Reichert (Mannheim, Musikverein; Berlin, Sing-Akademie). — Cäcilien-Ode (Berlin, Händelfest). — Israel in Ägypten (Berlin, Händelfest). — Judas Maccabäus, bearb. v. H. Stephani. (Dortmund, Musikverein; Emmerich, Städt. Gesangverein; Gotha, Musikverein; Posen, Hennig'scher Gesangverein; Eisleben, Singverein). — Messias, (Aurich, Singverein); bearb. v. Fr. Chrysander (Augsburg, Oratorien-Verein; Barmen, Allgem. Konzertverein-Volkschor; Krefeld, Konzertgesellschaft) bearb. v. Rob. Franz (Barmen, 3. Abonnementskonzert Rich. Stronck). — Samson, bearb. v. C. Müller (Göttingen, Freiberg'scher Gesangverein; Hannover, Singakademie; Mühlhausen, Evang. Kirchenchor). — Saul, bearb. v. F. Chrysander (Düsseldorf, Musikverein; Münster, Cäcilienfest, Musikverein). — Concerti grossi: Nr. 3 E-moll (Wien, Konzertverein; Zürich, Tonhallenkonzert). — Nr. 7. C-dur (Dresden, Mozart-Verein). — Nr. 12 D-dur (Coethen, Gesangverein, Winderstein-Orchester; Magdeburg, dasselbe; Heidelberg, Bach-Verein; Metz, Musikverein). — D-moll (Stockholm, Kgl. Orchester). — H-moll (Berlin, Händelfest). — Concerto f. Oboe, 2 Viol., Viola u. Baß (Berlin, Kammermusik-Vereinigung d. Kgl. Kapelle). — Fuge E-moll und Variationen E-dur für Klavier (Berlin, Händelfest). — Konzert f. Kontrabaß u. Klavier, bearb. v. F. Simandl (Leipzig, Konzert S. Kussewitzky). — Konzert, G-moll, f. Orgel u. Streichorchester (Berlin, Händelfest). — Konzert D-dur f. Streichorchester (Mainz, Städt. Abonnementskonzerte). — Ouverture D-dur (Dortmund, Philharm. Orchester; Königsberg i. Pr., Sinfonie-Konzert). — Ouvertüre zu »Agrippina (Berlin, Händelfest). — Präludium und Fuga, F-moll, f. Orgel (Berlin, Händelfest). — Sonate C-dur für Gambe (Berlin, Händelfest). — Sonate, F-dur für Violine (Berlin, Händelfest). — Triosonaten C-moll f. Flöte, Violine u. bez. Baß, op. 2 Nr. 1 (Berlin, Händelfest; Wien, Ortsgruppe IMG.). — Es-dur (Berlin, Händelfest). — Sonate C-moll f. Englisch Horn u. Klavier (Frankfurt a. M. Museums-Gesellschaft, Le Quintette à vent). — Sonate f. 2 Violinen (Frankfurt a. M. Frankfurter Trio).

Handl, Jacob: O Herre Gott, in meiner Not (Osnabrück, Kirchenkonzert St. Katharinenkirche).

Hasse, J. A.: Ballettmusik a. »Piramo e Tisbe« herausgeg. v. G. Göhler (München, Orchester für alte Musik).

Hassler, Hans Leo: Agnus Dei (Altona, Motette Christianskirche: ebenda, Motette Petrikirche; Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Gagliarda Madrigal »Mehr Lust und Freud'«, bearb. v. B. Widmann (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett). — Ich scheid' von dir mit leyde (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde,

Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Luce negl'occhi (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Motette »Ach Herr, laß dein liebe Engelein«, 8st. (Chemnitz, St. Jakobikirche). — Vom Himmel hoch (Bitterfeld, Kirchenchor).

Hausmann, Valentin: Mit Seufzen und mit Klag' (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinig.; Essen, Musikverein, dieselbe).

Haydn, Jos.: Violoncell-Konzert D-dur (Hamm, Münster, Musikverein, Frau M. Caponsacchi). — Lieder: Der erste Kuß (Stuttgart, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Ein kleines Haus (ebenda). — Heller Blick »Ob ich dich liebe« (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — Schäferlied »Stets sagt die Mutter« f. Sopran (Leipzig, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein; Leipzig, Frl. L. Hadenfeldt). — Motetten: Des Staubes eitle Sorgen (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium). — Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret (Wittenberg, Geistliches Konzert). — Oratorien: Die Jahreszeiten (Berlin, Stern'scher Gesangverein; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein, zweimal; Karlsruhe, Musikfest). — Die Schöpfung (Altona, Sing-Akademie; Berlin, Neue freie Volksbühne, Stern'scher Gesangverein; Berlin-Zehlendorf, Chorgesangverein; Bielefeld, Musikverein; Hamm, Musikverein; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Oberhausen, Städt. Musikverein; Rendsburg, Musikverein; Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde; Sigmaringen, Konzert Hr. Richard Hoff; Siegen, Cäcilia; Trier, Musikverein; Witten, Musikverein). — Gesangs-Quartette: Der Greis (Regensburg, Musikverein, Münchner Vokalquartett). — Die Beredsamkeit (Regensburg, Musikverein, Münchner Vokalquartett). — Die Harmonie in der Ehe (Frankfurt a. M., Chorverein; Regensburg, Musikverein, Münchner Vokalquartett). — Adagio cantabile f. Flötensolo m. Streichquintett a. e. unveröffentlichten Sinfonie D-dur (München, Orchester f. alte Musik. — Ouvertüren: L'isola disabitates (Dresden, Mozart-Verein).

Haydn, Michael: Adagio con moto und Fugato a. d. Sinfonie C-dur op. 1, Nr. 3 (Dresden, Mozart-Verein, Deutsche Vereinig. f. alte Musik). — Tenebrae factae sunt, 4st. (Barmen, Konservatorium der Musik). —

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Vorlesungen über Musik.

Hamburg. Prof. Dr. H. Kretzschmar-Berlin in den von der Oberschulbehörde veranstalteten Vorlesungskursen neun Vorlesungen: Einführung in die Musikgeschichte.

Kiel. Dr. Mayer-Reinach 6 Vorträge in den Volkshochschulkursen: Richard Wagner und seine Werke.

Leipzig. Dr. Arnold Schering als Antrittsvorlesung an der Universität: Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung.

Rom. Dr. Friedrich Spiro im Deutschen Künstlerverein: Richard Wagner und die griechische Tragödie.

Wien. Dr. Th. von Frimmel im März einen Privatkurs über Beethoven und seine Werke, sowie ausgewählte Abschnitte aus der Biographie des Meisters.

Notizen.

Bonn. Der Verein »Beethovenhaus« hat laut Jahresbericht seine Handschriftensammlung um folgende wichtige Stücke vermehrt: die Coriolan-Ouvertüre, das Rasumoffski Quartett op. 59, die Sonate op. 28 und den Liederkreis »An die ferne Geliebte«. Bemerkt sei noch, daß der Verein über keine bedeutenden Mittel verfügt, wie vielfach angenommen wird. Für Ankauf der angegebenen Manuskripte mußte der größte Teil des Geldes (8000 Mk) entliehen werden.

Leipzig. An der Universität Leipzig habilitierte sich Dr. Arnold Schering als Privatdozent für Musikgeschichte auf Grund der Arbeit »Die Anfänge des Oratoriums«.

Digitized by Google

Die Probevorlesung behandelte das Thema »Die Ästhetik der deutschen Aufklärung«. Der Vortrag wird demnächst in der Zeitschrift veröffentlicht werden.

London. At Z. VI, 113, Dec. 1904, Synopsis, Index 37, was given an article on *Musical Piracy in England*, with the following points: — The legal basis of English musical copyright lies in Talfourd's general "Copyright Act, 1842", with some subsequent subordinate Acts on such things as performing rights (cf. now "Macgillivray" in "Bücherschau"). Infringement of the rights thus set up could only be checked through injunction or damages at civil law; reproduction of copyright music and sale of what was reproduced was not larceny, so as to come under the penal common law. With the spread of musical tastes in recent years, these illicit practices arose and became rife in respect of light music desired by the masses. Civil law is much too cumbersome to meet such cases, and there was no check. Publishers of light music with whom were directly or indirectly the composers of the same created an agitation for a new statute law to make such practices penal. A sympathetic member of the House of Lords, Baron Monkswell (see errata at VI, 219) introduced an effective Bill there in 1902 for the purpose. In the House of Commons however (through whom a House of Lords Bill must subsequently pass) there was a fanatical opposition by a single member, directed against the limited class of publishers, against property in brain-products, and against anything which made the masses pay a price for their art-education or recreation; and this opposition contrived, for such are the obstructive powers given by the rules of the House in the case of Private Bills, to remove all the criminal-proceeding attributes of the Bill. The "Musical Summary Proceedings Copyright Act" of 1902, as passed, was inoperative; because the police and magistracy could only seize the small stock of the street-hawker and could not go at the publisher's or printer's piratical stocks, because (as held on an appeal) the magistrate before adjudicating on what was seized must first under a certain general Act of 1848 summon the hawker in person (a man of straw never to be found by a process-server), and because even then there was no penalty beyond confiscation of the goods. It was realized at the time that this Act was not worth passing, and that nothing could be god out of it. In effect piracy increased rapidly, and the legitimate publishers estimated their losses of 3 years, 1902—1904, as £ 37,000. There was then a Parliamentary Commission to enquire into the scandal, and they reported that a new criminal-proceedings law was necessary. Nevertheless it fell to private members again to introduce in 1904 an amending Bill into the Commons. This Bill was lost, owing to the same opposition.

Now again, supported by public opinion, another Private Bill was introduced in the Commons in 1906. Through Parliamentary manoeuvres, and the energy of Thomas Power O'Connor, member for Liverpool and a London editor, an Act, if providing less than the Bill, was got through both Houses, and became law on 4th August 1906. "Pirated" music is in this Act defined as copyright music written, printed, or reproduced without consent of holder of copyright. A hawker selling such may be himself arrested by the police without their applying to a magistrate for a warrant, and may then be punished, under certain restrictions, by the magistrate. There are powers to search for suspected stocks, and the holder of pirated stocks can be punished like the retail hawker. A constitutional novelty has been introduced in the form of giving an appeal in all cases. Of course holders of copyright enjoy still their civil-law powers under the Act of 1842, if they choose to use them. The new Act is called "The Musical Copyright Act, 1906"; as it establishes no copyright, it would have been much better called "The Musical Copyright Infringement Act, 1906". The full text of the Act can be seen at p. 131 "Musical News" 11th Aug. 1906. There has not been time yet to see how it will work. Though it has been no doubt a consciously thievish trade for years, yet the English have a strong constitutional objection either to legislate for a small class or to increase police powers; the Act is therefore a remarkable one. Chappell and Co., the protagonists in the agitation, have spent £ 9000 on it; towards which others have contributed £ 2000.

The "*Incorporated Society of Musicians*" held their yearly Congress at Buxton

Derbyshire, 28th Dec. 1906 — 4 Jan. 1907. For want of space must be noticed in next number.

München. Zu der Notiz unter München in Heft 3 Seite 103 dieses Jahrganges ist zu bemerken, daß Dr. Freiherr von der Pfordten nicht zum Professor »für Musikwissenschaft« ernannt wurde, sondern lediglich den Titel eines außerordentlichen Professors an der Universität München erhalten hat.

Die deutsche Vereinigung für alte Musik Dr. E. Bodenstein's hat sich erweitert und wendet sich als »Münchner Orchester für alte Musik« nunmehr auch alter Orchestermusik zu. Den Grundstock des Orchesters bildet ein Streicherkörper von 4 ersten, 4 zweiten Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli und 1 Kontrabaß (Konzertmeister R. Rettich). Benutzt werden 2 Cembali, um die nötige Stärke zu erhalten. Je nach Bedarf werden auch Bläser herbeigezogen. Die Leitung hat B. Stavenhagen übernommen. Im ersten Konzert kamen Werke von Abaco, (Konzert B-dur aus op. 2. Telemann, J. Haydn, A. Haße, J. S. Bach zum Vortrag (s. unter Aufführungen alter Musikwerke).

Paris. MM. Messager et Broussan viennent d'être nommés directeurs de l'Opéra, pour une période de sept annnées, à parlir du 1er janvier 1908. M. Messager compositeur de grand mérite et ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, fut récemment directeur de Covent-Garden, à Londres; M. Broussan a été pendant deux années, directeur des théâtres de Lyon. J.-G. P.

Regensburg. Am 15. Januar wurde der sechsmonatige Kurs der Kirchenmusikschule eröffnet, der seit 1874 der 33. Kurs ist. Die Beteiligung seitens der Kursisten ist, wie immer, international. So sind vertreten die Diözesen Breslau 3, Köln, Dubuque (Nordamerika), Genf-Lausanne, Gnesen (2), Jucathan (Mexico), Leitmeritz, Mailand, Milwaukee (Nordamerika), München, Prag, Regensburg, Santiago (Chile), Tiraspol (Südrußland 2), Wilna (Russisch-Polen) und Würzburg. Die 19 Eleven sind teils Priester (6), teils Lehrer, Organisten, Chordirigenten, Konservatoristen. Die auf theoretische und praktische Durchbildung abzielenden Lehrfächer verteilen sich nach den Lehrkräften, welche der Anziennetät nach hier aufgezählt seien, wie folgt: Direktor Dr. Haberl übernimmt Choral, Gesangsrepertorium, Direktion und Partiturspiel (6 Wochenstunden), Stiftskanonikus M. Haller höhere Kompositionslehre (2 Stunden), Domkapellmeister Engelhardt Gesangsmethodik und lateinische Kirchensprache (3 Stunden). Fürstlich Thurn und Taxischer Hofkaplan und Ehrendomherr Dr. H. Bäuerle Harmonielehre (mit Theorie der Choralbegleitung) und Liturgie (3 Stunden), Seminarpräfekt und Stiftschorregent Dr. Weinmann Geschichte der Kirchenmusik (1 Stunde) Lyzealprofessor Dr. Endres Ästhetik der Kirchenmusik (1 Stunde), Musikpräfekt Kindsmüller Elementarkontrapunktik (2 Stunden), Domorganist Renner, praktisches Orgelspiel (10 Stunden). Dem Unterrichtsbetrieb sind die neuesten päpstlichen Verordnungen über Kirchenmusik zu Grunde gelegt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik

Andorfer, Karl u. **Epstein,** R., Musica in nummis. Beschreibung der Medaillenarbeiten auf Musiker usw. vom 15. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit. Wien, Gilhofer u. Ranschburg. ℳ 25,—.

Barrington, Emilie Isabel. Life, letters and work of Frederick Leighton. 2 vols. Royal 8vo. pp. 750. London, Allen, 1906. £ 2-2-0.

154 reproductions from drawings and paintings. The painter Lord Leighton's house is now used as concert-rooms for best class of chamber-music (S. Kensington). Authores also wrote life of the painter G. F. Watts.

C. Bellaigue, Mozart. (Collection des

Digitized by Google

musiciens célèbres. Laurens 1906 130 p. in 12.)

Livre fort aimable et capable de ranimer dans le public cette foi en un musicien qui fut un dieu pour toute une génération. Ne cherchons pas ici une érudition inattendue. Que pourrait-on dire de nouveau sur Mozart? Et suivons plutôt un critique avisé, plein d'admiration compréhensive pour le génie dont il veut nous faire connaître les différents aspects. J. E.

Besant, Sir Walter. Ecclesiastical mediaeval London. Illus. 4 to. pp. 446. London, Black, 1907. £ 1-10-0.

5th volume of the great "Survey of London" by deceased author (d. 1901). Deals with the vast number of monastic houses then in and round the heart of London. Publication began 1902.

Bouchor et Tiersot. Chant populaire des écoles. (Hachette 1906 in 4°).

Ces 120 pages de menues chansons à deux et à trois voix sont destinées à renouveler le répertoire des écoles et à introduire dans l'éducation primaire un peu de cet idéal artistique dont elle manque généralement. Espérons que les enfants prendront gout à ces mélodies simples et bien rythmées. J. E.

Brown, T. Duff. Manual of practical Bibliography. 12 mo. pp. 184. London, Routledge, 1906. 2s. 6d.

Deals with the following matters: Title pages and colophons; printers marks, places of publication, dates, and chronograms, pagination, signatures, sizes, collation, compilation of bibliographies and catalogues; annotations; rules and examples for book description and for the compiling of bibliographies. Also treats of book-collection. There is a Glossary of Bibliographical & Cataloguing terms, and an extremely useful list of chief centres of printing, with Latin and vernacular names.

Bumpus, Thomas Francis. Cathedrals and Churches of the Rhine and N. Germany. 82 illus., map. Crown 8vo. pp. 368. London, Werner Laurie, 1906. 6s.

General survey of church architecture of North Germany, showing how it developed in the Rhineland, Westphalia, Saxony, and the Baltic Provinces; and how Germany has retained the mediæval furniture of her churches more completely than any other country of Northern Europe. Descriptions are given of little known cathedrals and churches as those of Münster, Soëst, Paderborn, Hildesheim, Halberstadt, Magdeburg, Naumburg, and Erfurt; descriptions of services, criticism on music. Author has in 1905 done N. France in part; but for complete work on France similar to this, see Francis Miltoun and Blanche McManus at VI, 267, March 1905 (same publishers).

Bumpus, Thomas Francis. Cathedrals of England and Wales. 3 vols. Demy 8vo. pp. 910. London, Werner Laurie, 1906. Each vol. 6s.

Exhausts the 36 cathedrals of Eng and Wales. History, architecture, and very full musical details; all from personal inspection and research. 24 plates from photographs.

Calthrop, Dion Clayton. English Costume. 4 vols. large demy 8vo., pp. 463. London, Black, 1906. Each vol. sep. 7s. 6d.

Profusely illustrated (colour and plain) by author. Vol. I, Early English; II, Middle ages; III, Tudor and Stuart; IV, Georgian. Author gives a chapter for each reign, William I — George IV. Only civil costume. Illustrations no reproductions of conventional undeveloped archaic art, but (taking the indications thence) freshly imagined modern realistic pictures; and thus of course much nearer to the actual life. Introduction ends: — "I would wish to be thought more friendly than the antiquarian and more truthful than the historian, and so have endeavoured to show, in addition to the body of the clothes, some little of their soul". Letterpress in singularly pleasant and entertaining style. There could not be a better handy guide towards costume in staging plays and operas.

Cambridge. Modern History. In progress for 12 vols., each about pp. 750. Cambridge University Press, 1907. Price 16/. per volume, or to subscribers 12/6.

Are ready: — I, Renaissance; II, Reformation; III, Wars of Religion; IV, Thirty years War; VII, United States; VIII, French Revolution; IX, Napoleon. For description of this great internationally-planned undertaking, see VII, 70, Nov. 1906. The writers in the latest volume are: — Georges Pariset, Professor of Modern History in the University of Nancy; T. A. Walker, Fellow and Tutor of Peterhouse, Cambridge; H. W. Wilson; Anton Guilland, Professor of History at Zürich; H. A. L. Fisher, Fellow and Tu-

tor of New College, Oxford; L. G. Wickham-Legg, Lecturer in History at the same College; Colonel E. M. Lloyd, late R. E.; J. Holland Rose: Major-General August Keim, of the German Army; C. W. Oman, Chichele Professor of Modern History in the University of Oxford; Eugen Stschepkin, Professor of Universal History in the Imperial University of Odessa; Julius von Pflugk-Harttung, formerly Professor of History in the University of Basel; A. W. Ward, Master of Peterhouse, Cambridge; G. P. Gooch, M. P.; W. H. Hutton, Fellow and Tutor of St. John's College, Oxford; and H. E. Egerton, Beit Professor of Colonial History in the University of Oxford.

Carr, Joseph William Comyns. Tristram and Iseult, Drama in 4 acts. Demy 8vo. pp. 78. London, Duckworth, 1906. 2 s.

Original modern play blank verse and lyrics'. Differs from Wagner plot. Author (b. 1849) is art-critic, dramatist, and theatre-director (Lyceum).

Carreras y Bulbena, José Rafael. El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días. 159 S. Text mit 96 Seiten Notenbeilagen und Register. Barcelona, Tipografia »L'Avenç«, Ronda de la Universidad, 20. 1906.

Die vorliegende spanische Geschichte des Oratoriums gehört — mit deutschem Maßstabe gemessen — zur Gattung jener vornehmen Musikliteratur, die sich als Aufgabe stellt, einen gebildeten Leserkreis mit den Hauptzügen der geschichtlichen Entwicklung der Gattung bekannt zu machen. Sie zitiert und registriert, ohne sich auf weitschichtige Spezialuntersuchungen einzulassen. In diesem Sinne wird sie zweifellos dem spanischen Musikpublikum hochwillkommen sein; die internationale Musikforschung hat wenig mit ihm gewonnen. Bemerkenswert sind eigentlich nur zwei Partien: die Untersuchungen über die Anfänge des Oratoriums (Kap. 1—4) und der Abschnitt über das spanische Oratorium. Hinsichtlich des letzteren scheint der Verfasser aus eigener Kenntnis der Partituren zu schöpfen, wiewohl auch hier längere fremde Zitate mit einfließen; er gibt dankenswerte Mitteilungen über die Pflege des Oratoriums in Katalonien, führt eine Reihe unbekannterer Meister (Pujol, Figuera, Martinez, Casellas, Picañol u. a.) meist aus der neapolitanischen Periode an und registriert deren Hauptwerke. Notenbeilagen gewähren einen leider nur unvollständigen Einblick in die anscheinend bedeutsame Literatur. Die ausführlichen Untersuchungen über die Neri'sche Kongregation und ihren Laudengesang sind wegen einiger Zitate aus schwer zugänglichen Werken beachtenswert, basieren aber im übrigen auf Burney, Quadrio, Baini und deren Irrtümmern und kommen über das bisher Bekannte nicht hinaus. Der Verfasser kennt auch Alaleonas' wichtige Forschungen über Cavalieri's Rappresentazione (1905) nicht; er legt dem Spanier Soto de Langa eine nur durch Patriotismus entschuldbare Bedeutung für das Zustandekommen des Oratoriums bei, ohne Agostino Manni's zu gedenken, dem dabei wahrscheinlich der Löwenanteil gebührt. Die neuere Zeit von Händel ab hat eine ungemein dürftige Behandlung erfahren und besteht im Grunde nur aus kommentierten Aufzählungen von Werken oder Lebensdaten, wobei eine dem Deutschen oft seltsam erscheinende Bewertung einzelner Meister stattfindet. Abt Vogler und Stadler haben u. a. ein eigenes Kapitel bekommen, während Klein, Spohr, Marx, Ries, Mendelssohn, Schneider, Reinthaler, Deprosse, Raff und P. Hartmann sich zusammen mit drei Seiten begnügen müssen. Bei der unverkennbaren Begabung, die der Verfasser bei der Beurteilung einiger Werke besonders der älteren Zeit an den Tag legt, bleibt es zu bedauern, daß er seine Aufgabe nicht strenger gefaßt und mit mehr Überlegung durchgeführt hat.

A. Schering.

Cathedrals of England and Wales. 2 vols. Demy 4 to., pp. 488. London, Cassell, 1906. 21 s.

Their history, architecture, and associations.

Chantavoine, Jean, Beethoven. In »Les maîtres musiciens«. 8°, 259 S. Paris, F. Alcan. Frs. 3,50.

Colles, Wm. Morris; and Harold Hardy. Playright and Copyright in all countries. Demy 8vo. pp. 296. London, Macmillan, 1906. 7 s. 6 d.

Practical, in plain language, showing how to protect a play or opera in colonies or foreign countries. Author (b. 1855) a barrister.

Columba, Life of St. 12mo. pp. 316. London, Routledge, 1906. 2s.

St. Colm (521—597) was a monk of aristocratic family in Donegal, N. Ireland, who first founded various Irish monasteries (e. g. Derry and Durrow), and then at age 42 set out as missionary to the Picts of the Scottish Highlands, i. e. N. of the

Digitized by Google

Grampian hills, among whom also till his death at age 77 he continued to establish monasteries. He had at outset made his headquarters on the island of Iona in the Hebrides (properly Iona), just south of the islet Staffa in which is the Mendelssohn-illustrated "Fingal's Cave". Here he and his successors, though only monks, ruled for many centuries all the bishops of N. Scotland. The island being thus centre of a great Christian church, and the soil being extraordinarily fertile (as it is still, and then held miraculous), Iona was incessantly ravaged by the hungry and adventurous Norwegians; e. g. 795, 802, 806, 825, and 986. In XIII century the Abbey had passed to Clugniac monks, and there was also a nunnery of Austin canonesses. In XV century the abbey became cathedral of the Bishop of the Isles (now Argyll and the Isles). The modern village on Iona is Baile Mor. St. Colm's life was written in Latin by a later abbot of Iona, St. Adamnan (679—704). This standard work on ecclesiastical history of Scotland and Ireland here newly translated by Wentworth Huyshe.

Craigie, William Alexander. Religion of Ancient Scandinavia. 12 mo. pp. 84. London, Constable, 1906. 1s.

Practical religion, not only the poetic mythology. Author is "Taylorian" lecturer in Scand. languages at Oxford.

Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavier-Konzerts bis Mozart. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. 2. Folge, IV, 8°, 102 S., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 3,—.

Davidson, Gladys. Stories from the operas. Crown 8 vo. pp. 304. London, Laurie, 1906. 3s. 6d.

Devine, Arthur. The Ordinary of the Mass. Crown 8 vo., pp. 316. London, Washbourne, 1906. 5s.

The "Booklet of the Mass" reviewed at VI, 263, March 1905, was translation of a XV cent. Flemish book. The still-standard modern English expository book on the Mass is Daniel Rock's "Hierurgia" (1833, two vols., London, Booker; 2nd. ed. 1 vol., 1851, London, Dolman); — to be distinguished from the Cambridge Camden Society's "Hierurgia Anglicana" 1843—48, Z. VI, 266, March 1905. There have been one or two attempts since Rock's book in same direction, of which present is the last and best. Author is priest of St. Joseph's Retreat, Highgate, London. — In a series of chapters, book gives in plain language, first the text of each section of the Ordinary of the Mass (in Latin and English), secondly the history of all points therewith connected, thirdly the liturgical observances thereto attached, fourthly the religious import of the same. Then follows an account of the special features of Solemn High Mass, subdivided similarly. This part quotes largely from the "Motu Proprio" rescript on church music issued by Pope Pius X, on 22 Nov. 1903; which lays down some general principles, points to plain-chant as the typical music for Solemn High Mass, leaves room however for "figured music", especially if this is of XV cent. Roman style. — Detailed account of the music proper to be performed at Solemn High Mass and other services will be found at pp. 277—293. Briefly at Solemn High Mass — The celebrant intones the Gloria and Credo: he chants the Collects and Post-communions, and also the Preface and Pater Noster, and the versicles in connection with these, together with the Per omnia saecula, etc., and Pax Domini sit semper vobiscum before the Agnus Dei. The deacon chants the Gospel, and at the end of the Mass sings the Ite, Missa est or Benedicamus Domino, or the Requiescant in Pace. The sub-deacon chants the Epistle. The choir answers all the versicles by chanting or singing the proper responses. The other parts of the Mass to be sung by the choir are the Introit, the Kyrie Eleison, Gloria, Gradual, Tract, Sequence, the Credo (whenever it has to be said), the Offertory, the Sanctus, the Agnus Dei, and the Communion. Motetts may be sung after the Offertory, and after the Benedictus following the Consecration. The book states also how and when the organ can be used. There may be deviations from the above for certain approved reasons. — Musicians and music-historians, though acquainted with mass-music, are too often wholly ignorant of its practical use. There are good articles (Rockstro's on "Mass" and others) in Grove's Dictionary; but this book will also inform them in one view.

Dickinson, Edward. Growth and Development of Music. 8 vo. pp. 424. London, Smith Elder, 1906. 10s.

English Catalogue of Books, 1901—1905. Royal 8 vo., pp. 1332, half sealskin. London, Publishers' Circular Office, 1906. £ 3-13-6.

The contents of the "English Catalogue" run from 1835 to date. It began

as a volume in 1863, and Vol. I covered 1835—1862; publ. at 45s., now scarce. Vol. II covered 1863—1871; publ. at 30s., now scarce. There followed: — Vol. III, 1872—1880, price 42s.; Vol. IV, 1881—1889, price 52s. 6d.; Vol. V 1890—1897, price 84s.; Vol. VI, 1898—1900, price 30s. Now the above as Vol. VII. These 7 vols. of catalogue contain about 600000 titles. — Vols. V, VI and VII of these, being strictly alphabetical, need no index; but down to 1889 alphabetical indexes were necessary. Such were: — Index I, 1837—1857, publ. at 42s., now scarce; Index II, 1856—1875, price 42s.; Index III, 1874—1880, price 18s.; Index IV, 1881—1889, price 31s. 6d. These 4 vols. of index contain about 300,000 abbreviated titles. — The whole Catalogue (distributed so far over 7 volumes) contains practically every book published in the United Kingdom during the reign of Queen Victoria (regn. 1837—1901), and to date; arranged under author and also under title. — There is also an annual Catalogue to exhibit in one alphabet similarly the publications of each several year, with a directory of publishers added. That for 1906 is on the point of appearing.

Evans, Edwin. Tschaikovsky. Crown 8vo., pp. 218. London, Dent, 1906. 3s. 6d.

Everyman, a "Morality". Quarto, 9″×7″, pp. 54. London, Fairbairns, 1906. 3s. 6d.

First modern illus. library edition of the play. Designs by Ambrose Dudley, who has illustrated "Pilgrim's Progress". Lately much acted in London as play (see full description at VI, 175, Jan. 1905); also set to music by H. Walford Davies (see criticism at VI, 167, Jan. 1905).

Fairbairns, Arnold. Cathedrals of England and Wales. In progress. Roy. 4to., pp. 128. London, E. T. W. Dennis, 1907. Each vol. 10s. 6d.

Fitzgerald, Percy. Biography of Henry Irving. Demy 8vo., pp. 336. London, Unwin, 1906. 10s. 6d.

Flint, M. Hardy. Natural elocution in speech and song. 12 mo., pp. 72. London, Blackie, 1906. 1s.

Gasquet, Abbot. Parish life in mediaeval England. Illus. Demy 8vo., pp. 300. London, Methuen, 1906. 7s. 6d.

Helmholtz, Hermann von. His Life. Royal 8vo., pp. 458, 3 portraits. London, Frowde, 1907. 16 s.

The well-known work on Helmholtz (1821—1894) by Leo Königsberger of Heidelberg (3 vols. Brunswick. Vieweg. 1902—1903); now translated by Francis A. Welby), preface by Lord Kelvin (formerly Wm. Thompson, electrical engineer and inventor).

Hill, Constance. Chronicles of Burney Family. Demy 8vo., pp. 366. London, Lane, 1907. 21s.

Hyde, D., Abhrain Diada Cuige Connacht. Crown 8vo. London, bill, 1906. 8s.

Irish songs collected, with English translation.

Jadassohn, S., Le forme nelle opere musicali. Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell' allievo e per l'autodidattico. Intraduzione italiana di Achille Schinelli sulla 3a ed. tedesca. 147 S. VIII, gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906. ℳ 4,—.

Johannsen, Jul., Der zwei-, drei- u. vierstimmige einfache, doppelte, drei- u. vierfache strenge Kontrapunkt. Theoretisch u. praktisch dargestellt. I. Tl. Theorie. Mit Anmerkungen v. N. Kasanli. gr. 8°. 108 S. Moskau 1906, P. Jurgensen. ℳ 3,—.

Johnston, R. St. History of dancing. 8vo., pp. 198. London, Simpkin, 1907. 3s. 6d.

Jonson, Songs from Ben. Demy 8vo., pp. 64. London, Eragny Press, 1906. 40 s.

A selection of words from the plays, masques, and poems; with the earliest known musical settings of certain number.

Joyce, P. W. Irish peasant songs. 8vo. London, Longmans, 1906. 6d.

English words, but set to the corresponding old Irish airs.

Jubainville, H. D'Arbois de. Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology. Crown 8vo., pp. 256. London, Simpkin, 1906. 6 s.

Translated from the French, with additional notes, by R. Irvine Best.

Digitized by Google

Kalischer, Alf. Chr., Beethoven's sämtliche Briefe. Kritische Ausg. m. Erläuterungen. Lieferung 3—6. Berlin, Schuster & Löffler. à ℳ —,50.

Karasowski, Moritz. Chopin's life and letters. Transl. by Emily Hill. 2 vols. Crown 8vo., pp. 448. London, Reeves, 1906. 10 s.

Kerst, Friedrich. Beethoven, man and artist. Crown 8vo. London, Gay and Bird, 1906. 4s. 6d.

As "rercaled in his own words". Compiled and edited by author (Berlin, Schuster and Löffler). Edited and translated from the German by Henry Edward Krehbiel.

— — Mozart, as man and artist. Ditto, ditto.

Klotz, E., Das fragwürdige Todtenbein von Leipzig. Satire auf die tieftraurige Histoire vom Leben, Sterben u. d. Ausgrabung der Gebeine J. S. Bach's. Herzerfrischender Bilderbogen als ein Denkmal f. e. in Leipzig vergessen verfaulten, großen Künstler deutschen Geistes. 20 Bl. in Leporelloform mit Abbildgn. Lex. 8°. Leipzig, P. de Wit, 1906. ℳ 10,—.

Lightwood, P. T. Hymn-tunes and their story. 8vo., pp. 416. London, Kelly, 1906. 5 s.

Lineff, E. Peasant songs of Great Russia. Collected and edited, Imp. 8vo. London, Nutt, 1906. 5 s.

Literary Year-book. Crown 8 vo. London, Routledge, 1907. 5 s.

Longinus on Taste. Crown 8 vo. London, Frowde, 1906. 2s. 6d.

Greek text. Edited by A. O. Prickard. One of "Oxford Classical Texts". See VII, 339, May 1906, for review of the book itself.

Macgillivray, E. J. Digest of the Law of Copyright. Demy 8vo., pp. 128. London, Butterworth, 1906. 7s. 6d.

A handy digest of author's much larger and authoritative "Treatise". Opens with 2 very useful Tables, (a) Statutes and treaties, (b) Law-cases. Then divided into 9 parts, of which the first 3 relate to (1) Rights in works still unpublished, (2) Literary copyright proper which includes printed music, (3) Performing rights. Appendix contains text of Talfourd's Copyright Act of 1842 (5 and 6 Vict. c. 45, 1st July 1842), the Act still forming the basis of the law on the subject. This specifically states that "book" includes "sheet of music", whence springs legal musical copyright in England. — Full description of the state of the case regarding musical copyright will be seen in course of article on "Music Piracy" at Z. VI, 113, Dec. 1904, or at Musical News 28 Jan. 1905, pp. 78 and 102. To which is now to be added that the Bill for magisterially repressing piratical sales infringing musical copyright, was passed in 1906, and has just come into practical operation; see "Notizen London".

Mansfield, O. A. Organ parts of Mendelssohn's oratorios analytically considered. Crown 8vo. London, Reeves, 1907. 4s. 6d.

Michael, Emil. Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. IV. Band. Erste bis dritte Auflage. Freiburg i. Br., Herder'sche Verlagshandlung 1906. 457 und XXVII S.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß sich die Geschichtschreibung, nachdem sie lange Jahre hindurch die Musik entweder ganz beiseite gelassen oder mit ein paar dürftigen, den wahren Sachverhalt meist oberflächlich oder gar unrichtig streifenden Seiten abgespeist hatte, nunmehr dieser Kunst eine erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden beginnt. Die Überzeugung, daß in vergangenen Epochen neben den übrigen Künsten auch die Musik als kulturbestimmender Faktor zu betrachten sei, scheint auch in den Kreisen der Historiker immer mehr an Boden zu gewinnen. So behandelt auch der Verfasser des vorliegenden Buches die Musik in einem ausführlichen Abschnitt. Es muß ihm zu hohem Verdienste angerechnet werden, daß er seine Darstellung nicht, wie die meisten Historiker aus älteren musikgeschichtlichen Kompendien ableitet, sondern auf die Quellen zurückgeht und außerdem die neueste Spezialliteratur benutzt hat. Eine kritische (ausführliche) Behandlung oder gar Lösung der vorliegenden musikgeschichtlichen Spezialprobleme kann nicht die Aufgabe eines umfassenden Geschichtswerkes, wie des vorliegenden, sein; hier genügt es vielmehr, das Problem klar zu fassen und die derzeitige Stellung der Forschung dazu dem Leser vor Augen zu führen. Diese Art, den fachmännisch nicht vorgebildeten

Leser in das Wesen der mittelalterlichen Musik einzuführen, bildet einen Hauptvorzug der Darstellung des Verfassers; sie wird sicher das ihrige dazu beitragen, das zurzeit fast noch gänzlich schlummernde Interesse der Laienwelt an der mittelalterlichen Musik zu wecken. H. Abert.

Münzer, Georg, Das Singebuch des Adam Puschmann nebst d. Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs. Gr. Lex. 96 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 15,—.

Newlands, J. C. Voice-production, and the phonetics of declamation. Crown 8vo., pp. 128. London, Oliphant, 1906. 2s. 6d.

Newmarch, Rosa. Songs to a Singer, and other verses. Crown 8vo. London, Lane, 1906. 5 s.

Nicholson, F. C. Old German lovesongs. Crown 8vo., pp. 256. London, Unwin, 1907. 6 s.

Translated from original Minnesinger lays of XII to XIV centuries.

Niemann, Walter, Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden u. Finnland bis zur Gegenwart. Mit 6 Porträts. 8°, XI u. 155 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 3,—.

Diese Geschichte unserer Musik, sowie ein Führer durch unser musikalisches Volks- und Kunstleben rührt ganz natürlich von einem Deutschen her, von diesem Volke, das mit regem Interesse alles unparteiisch ins Auge faßt und verfolgt, was in der Musik auf der Erde vor sich geht.

Ebenso ist es natürlich und dem deutschen Geist entsprechend, daß er sich liberal nach außen wendet und uns frägt: »Wie gefällt euch das Buch?«

Im Wesentlichen und Generellen gut, weil es von der Vogelperspektive aus einen klaren, dazu poetisch gehaltenen und liebenswürdigen Synopsis gibt. Das Buch ist eine ungewöhnlich objektive Neuzeitgeschichte; daß es auch die aktuellsten Begebenheiten der jüngsten Tage enthalten könne, verbietet der geographische Abstand, von dem die Vogelperspektive genommen ist. Der Inhalt des Buches reicht in der Hauptsache nur bis Ende des vorigen Jahrhunderts, wenn auch Einzelheiten des zwanzigsten sporadisch berührt werden. Im Falle einer Übersetzung möge Fehlendes zugefügt werden. Ferner wäre es wünschenswert, wenn Detailfehler beseitigt würden, da die große Anzahl den Wert des in der Hauptsache guten und nützlichen Buches verringern. Allerdings sind die Fehler unwesentlich und betreffen zum größten Teile nicht die Musik. Es wären dies einmal die politisch-historischen Momente. Der Verfasser ist in den Königreichen nicht ganz zu Hause. Eigentlich kann es ja einem Deutschen gleichgültig sein, unter welchem Christian oder Fredrik dies oder jenes geschehen ist, aber alles dieses kennen wir Nordländer von der Schule her, weshalb uns antigeschichtliche Mitteilungen nicht gefallen können. Auch irrt der Verfasser sich in Jahres-, sowie in ein paar Jahrhundertzahlen. So läßt er Peter Andreas Heiberg die Vaudevilles auf die Bühne Kopenhagens 1725 einführen. Aber Heiberg ist erst 1758 geboren, und es war nicht er, sondern sein Sohn Johann Ludwig, der dieses ein Jahrhundert später tat.

Ferner verringert in der Besprechung der außerhalb der Musik liegenden Künste des Verfassers Mangel an Sachkenntnis den Wert des Buches. Leider beginnt das Buch gerade mit Besprechung dieser Verhältnisse. Während man merkt, daß, wenn er von der Musik oder Natur[1]) spricht, es selber gehört, gesehen und beides verstanden hat, so schreibt er in bezug auf die bildenden Künste einer längst dethronisierten Clique nach, die damals (es war um 1864) die nichtchauvinistischen und darum echtesten Künstler nicht einmal erwähnte. Und es kommt das Verkehrte zustande, daß ein Deutscher unsere bedeutendsten verstorbenen Künstler verschweigt, nachdem wir in diesem Jahrhundert zum besseren Verständnisse gekommen sind. Schade, daß das Buch so wie es vorliegt (dem Verfasser gewiß unbewußt), jene politische Partei vertritt. Schlimmer wird es, wenn es später (S. 48) die bildenden Künste wieder erwähnt. Thorwaldsen (der bekanntlich 1844 starb) läßt es nach dem Jahre 1850 in Rom wirksam sein — es kennt offenbar nur den Bildhauer Thorwaldsen —; und nun will das

1 D. h. er kennt, versteht und liebt Dänemarks Sommernatur. Finnland kennt er nicht; entweder hat er aus irreleitenden Büchern abgeschrieben oder er hat die der finnischen Musik entsprechende Natur erdichtet. Das Land, das sich überreicher Mitternachtssonnenmystik (doch nur zur Hochsommerzeit und zu Mitternacht) erfreut, heißt nicht Finnland, welches bekanntlich östlich von Schweden liegt, sondern Spitzbergen. Doch hat es keine besondere Musik, da selten Menschen hinkommen.

Digitized by Google

Pech, daß das Buch gerade herauskommt, als der Thorwaldsenkultus hier bei uns zugunsten dessen Nachfolgers (um 1850[1]) gerade in Rom im Sinken begriffen ist. Des Verfassers Unkenntnis der Malerei bewirkt auch, daß er in bezug auf Schweden den großen Historienmaler Rosen (S. 113) mit »Graf Rosen Porträt« abfertigt. Solche Irrtümer fechten die Skandinavier, die ja besser Bescheid wissen, allerdings nicht an — die deutschen Musiker führen sie aber irre.

Doch zur Hauptsache: die Musik! Hier ist der Verfasser mehr der Sachverständige, Hörer, Seher und Fühler. Es erscheint die Musikwelt Skandinaviens sowie ihre Natur wie ein malerisches Länderpanorama, mit Herz und Wärme gezeichnet. Der Verfasser hat uns gut verstanden und hat sich doch objektiv, deutsch gehalten. Jenseits des Ostseespiegels erscheint zunächst Dänemark, die Darstellung verschmilzt Natur und Musik, die in unserer Natur wurzelt, zu feinsinnigen Bildern. Das Volkslied, lieblich und innig in Worten, sowie in feiner Harmonisierung geschildert, sieht man zuerst, Blumen am Strande gleich; über und aus dieser Wiese heben sich die Hügelchen der vielen Komponisten; das Bild ist gekrönt von den Bergen der Komponistriesen Hartmann, Sibelius und Grieg, welcher dem Dovre vergleichbar, in den Wolken verschwindet. Diesen, den größten von allen, dem auch das Buch gewidmet ist, diesen erwähnt der Verfasser zwar als den Gipfel, jedoch läßt er den Leser nicht durch seine Schilderung was er sonst so vorzüglich vermag fühlen, daß wir den Kulmen vor uns haben. Dieses ist allerdings für die Beurteilung Grieg's nicht nötig, denn dieser Gigant hat dermaßen von sich hören gemacht, daß ihn alle in Deutschland genügend kennen. Dem Buche wäre aber eine breitere Behandlung Grieg's nützlich. Der als Mensch so bescheidene Dr. Grieg ist jedoch mit dieser Biographie zufriedener wie seine Bewunderer.

Dem Komponisten Hartmann gibt der Verfasser aber sein Recht, obgleich man ihn in Deutschland weniger wie Gade kennt. — Als Niemann S. 41 von Gade's Aufgeben »seines eigenen Wesens« spricht, fürchtet er, daß diese offene Aussprache »Dänemark wohl nicht gefallen wird«. Im Gegenteil! Wir wußten es schon längst und freuen uns, daß die Deutschen jetzt erfahren, daß der echt dänische und darum bei den Deutschen weniger bekannte Hartmann der bei weitem größere und trotz seines früheren Geburtsjahres der bei weitem längerlebende ist. Hartmann's Schöpfung unserer wichtigsten nationalen Ballets, jene ernsten dramatischen Pantomimen, eine eigenartige Kunstgattung, die, weil ohne Anwendung der Sprache, in Deutschland ganz leicht hätte eingebürgert werden können, haben dazu beigetragen, ihn weniger bekannt zu machen. Auch in bezug auf die Ballets freut es uns, daß der Verfasser auf sie aufmerksam macht. Sie »Opern-Ballets« zu nennen, ist wohl ein lapsus linguae, da ja gar nicht gesungen wird.) Der Verfasser weiß viel; er hat viel gelesen und viel selber erfahren und in sich aufgenommen. Jedoch, was er nicht kennt, meint er, existiere nicht, in dieser Hinsicht spricht er zu apodiktisch. So, um nur ein Beispiel zu erwähnen, nennt er S. 27 Kuhlau's Flötensonaten veraltet; er weiß also nicht, daß sie nicht bloß hier und in Deutschland, sondern auch außerhalb Europas zu dem Repertoir aller Flötisten, die klassische Musik treiben, gehören.

Und nun die Gruppierung der Komponisten! Niemann führt sie oft paarweise auf, und zwar derart, daß er einen ganz kleinen mit einem bedeutenden zusammenkoppelt, so daß man etwa an »Pegasus im Joche« denken muß. Oder er zieht den unbedeutenderen dem größeren vor. Wir Skandinavier fühlen alle die Ungerechtigkeit, daß unser Lange-Müller bei einer solchen Paarung mit 20 Zeilen abgespeist wird, während einem verhältnismäßig weniger bedeutenden Komponisten vier Seiten, Porträt und Notenzitate unmittelbar vorher gewidmet sind. Dies ist »kunterbunt«, mit welchem Epitheton Niemann mit Unrecht den vortrefflichen Musikhistoriker Ravn bedenkt. Wenn er Ravn's Buch so wenig kennt, daß er das sagen kann, so kennt er leider Hammerich's »Musik« in H. Weidemeyer's »Dänemark« 1889 gar nicht, sonst wären die Einzelheiten besser ausgefallen.

Im wesentlichen ist aber das Buch so schön, so gut und so liebenswürdig, daß wir die Einzelheiten übersehen. Der Verfasser hat die Fähigkeit, musikalische Gefühle durch Worte zu erwecken, er verschmilzt die Natur, die er kennt, mit der Musik, die er ebenfalls kennt, zu einem einheitlichen Bilde, und so kann das Buch als neuer Führer dem alten obenerwähnten »Dänemark« (mit Bezug auf bildende Kunst veralteten) als musikalisches Kom-

1) Über die dänische Plastik in Rom, Mitte des vorigen Jahrhunderts ist von dem bekanntlich so eingehenden und kategorischen Deutschen Dr. Adolph Stahr, einem der bedeutendsten Ästhetiker seiner Zeit geschrieben worden, dessen bis dahin allgemein anerkannte Resultate am allerwenigsten die Unkenntnis des Verfassers auf diesem Gebiete umzustürzen vermag.

plement zur Seite gestellt und empfohlen werden.

Thorald Jerichau.

Old Testament in Greek. Vol. I (the Octateuch); Part 1, Genesis. Demy 4to., pp. 164. Cambridge University Press, 1906. 7s. 6d.

The principal extant MS. of the "Septuagint" — ancient Greek translation of the Old Testament, which was made by "seventy" Alexandrian Jews at command of Ptolemy Philadelphus (B. C. 284—247, and which had superseded the original Hebrew even in Palestine at time of Christ — is Codex Vaticanus at Rome. This is in the large rounded-capital handwriting known technically as Uncial, and is ascribed about V or VI century. In 1895 the Syndics of Cambridge University Press projected a publication, following Codex Vaticanus, supplemented from other uncial MSS., with a full apparatus criticus of the variants from all sources. This is the first-fruits. Editors are Alan England Brooke and Norman McLean. — Numberless questions connected with the Old Testament now occupy attention. The most fundamental is as to the Babylonish origin of the primal creed of the Israelites; cf. Hugo Winckler of Berlin. But one specially interesting to musicians is that of Hebrew metrology; for which see W. H. Cobb's "Systems of Hebrew metre", Clarendon Press, Oxford, 1905.

Pasquetti, Dott. Guido. L'oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria. Firenze, Successori Le Monnier, 1906. XXIII u. 505 S. 8°. Lire 5,—.

Paterson, A. B. Old Bush Songs. Crown 8vo., pp. 152. Sydney, Angus and Robertson, 1906. 2s. 6d.

Songs composed and sung in the old bush-ranging and gold-digging days.

Paulsen, F. German Universities and their studies. 8vo. London, Longmans, 1906. 15s.

Translated by Frank Thilly and Wm. W. Elwang.

Poynting, T. H. Textbook of Physics: Sound. 4th. ed. rev. Demy 8vo., pp. 176. London, Griffin, 1906. 8s. 6d.

H. Quittard. Henry Dumont. (1610 bis 1684). (Paris Société du Mercure de France 1906 in 4° de 215 p. plus 32 p. de musique.)

J'ai hate de signaler à tous nos confrères ce très beau volume, dont je rendrai compte dans un prochain bulletin.

J. E.

Rose, Elise Whitlock. Cathedrals and cloisters of S. France. 2 vols. 8vo. 9″×6″, pp. 634. London, Putnams, 1907. 21s.

Rowlands, W. Among the great masters of music. Crown 8vo., pp. 248. London, Grant Richards, 1906. 3s. 6d.

Scenes in the lives of well-known musicians, with 32 reproductions of standard paintings.

Rudy, C. Cathedrals of N. Spain. Illus. Crown 8vo., pp. 398. London, Werner Laurie, 1906. 6s.

History, architecture, furniture, music.

Sandberg, Axel, Empirische Gesangschule in Dialogform für »Lernende u. Lehrende«. Stuttgart, A. Sandberg. ℳ 6,—.

Saxe-Wyndham, H. Annals of Covent Garden Theatre, 1732—1897. 2 vols. 45 plates. Demy 8vo., pp. 776. London, Chatto, 1907. 21s.

Schering, Arnold, Die Anfänge des Oratoriums. Habilitationsschrift. 8°, 66 S. u. XXVIII S. Anhang. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

Da diese Arbeit als Habilitationsschrift erschienen ist und erst in den »Handbüchern der Musikgeschichte« weitesten Kreisen zugänglich sein wird, so seien über die Forschungen schon jetzt einige Angaben gemacht, mit Vorbehalt auf eine ausführliche Besprechung der gesamten »Geschichte des Oratoriums«. Die Frage nach der Entstehung des Oratoriums erhält in dieser Arbeit eine Beantwortung durch den doppelten Ursprung des Oratoriums, einem Prosa-*Oratorio latino* und einem in poetischer und italienischer Sprache abgefaßten *Oratorio volgare*. Das erstere fußt auf dem liturgischen Drama des Mittelalters und erlebte um 1600 eine Wiedergeburt in der Form lateinischer Oratoriendialoge mit dem hauptsächlichsten Unterschied, daß die szenische Darstellung ausschied und an ihre Stelle der orientierende Erzähler tritt. Die Gegenüberstellung eines liturgischen Dramas aus dem 12. Jahrhundert und eines

Digitized by Google

Oratoriendialogs aus dem Jahr 1628 (v. N. Bazzino) ist für diese Ähnlichkeit der beiden Gattungen lehrreich. Größere Schwierigkeiten bereitete die Entstehungsgeschichte des in der Landessprache abgefaßten Oratoriums, was vor allem die Frage nach Neri's Verdiensten aufwerfen läßt. Neue Aufschlüsse über die Einrichtung der Betübungen der Congregazione dell' Oratorio verbreiten hier Licht. Bei diesen Exercitii spielen die alten Lauden, auf die Neri — und hierin besteht sein Hauptverdienst — wieder zurückgriff, der Ausdehnung nach zwar eine bescheidene Rolle, waren aber für die Besucher das Anziehendste; denn sie hatten keine geringere Aufgabe, als »*eccitar la devozione*«. Anfangs ganz einfach und volkstümlich, wächst mit dem wachsenden kunstverständigen Publikum die (lyrische) Strophenlauda zur größeren motettischen Laude aus (Animuccia). Wichtiger für das entstehende Oratorium ist die alte Dialoglauda — die verschiedenen Lauden erfahren eine eingehende Darstellung — auf die Neri zwar ebenfalls zurückgreift, aber, was Schering aus der kleineren Zahl in den Laudendrucken der Kongregation beweist — kein besonderes Gewicht legt.

Für diese wird besonders Agostino Manni wichtig, der es übernimmt, die bis dahin strophischen Dialoglauden mit dem drei- bis vierstimmigen Vokalsatz den Anforderungen des neuen Musikstils anzupassen und Dialoge im Rezitativstil schrieb. Von Manni selbst weiß der Vsrfasser nichts mitzuteilen, den praktischen Beweis führt G. Francesco Anerio's »*Teatro harmonico spirituale*«, Rom 1619, das ein Jahr nach Manni's Tode erschien und vielleicht sogar von diesem gedichtete Stücke enthält. Diese italienischen Oratoriendialoge können wohl vorläufig als der eigentliche Grundstock des italienischen Oratoriums angesehen werden, besonders da sich schon die verschiedenen Typen des späteren Oratoriums anzeigen (so die textlich im Anhang mitgeteilte »*La conversione di S. Paolo*« als Chororatorium). Mit den lateinischen Dialogen stimmen die italienischen in der Aufnahme der Erzählerrolle und somit, wie der Verfasser zu beweisen sucht, in dem Verzicht auf szenische Darstellung überein.

Ihre Unterschiede liegen außer in ihrer Form (sie sind ein selbständiges poetisches Produkt, während die lateinischen Dialoge direkt der Bibel entnommen sind) in der »Betonung einer erzieherischen Endabsicht«, was besonders im Schlußchor, der auf die lyrische Lauda zurückgreift, geschieht. Doch ist diese Tendenz auch der Grund für die Einführung profaner Elemente, die indirekt dazu dienen, den Sieg der Guten am Schluß besonders glänzend hervorzuheben. Noch nicht aufgehellt ist (aus Mangel an Druckwerken) die Zeit von 1620—1650, doch stünden Werke der folgenden Periode — von Marco Marazolli und Spagna-Rubini — mit denen Anerio's formell und dichterisch in sichtbarer Verbindung. In diese Zeit fällt die Vereinigung zweier Oratoriendialoge zu »einem einzigen, doppelteiligen Ganzen«, worüber Spagna in seiner Schrift (mitgeteilt von dem Verfasser in den Sammelbänden VIII) berichtet. Welch außerordentliche Wichtigkeit diese Abhandlung besitzt, zeigt sich auf Schritt und Tritt in des Verfassers Arbeit.

Von besonderem Interesse ist die Stellung, welche Cavalieri's Rappresentazione in dieser neuesten Arbeit über das Oratorium einnimmt. Nach dieser ist sie ein von den Betübungen der Kongregation völlig unabhängiger musikdramatischer Versuch, repräsentiert kein Oratorium, sondern eine geistliche Oper, welche Gattung in der Geschichte der Oper ihre bedeutende Rolle spielt.

Das 4., etwas kurz ausgefallene Kapitel, befaßt sich mit der Musik bis 1640. Ohne die Entstehung des Sologesangs ist das Oratorium nicht denkbar, was auch auf Neri's Stellung zum Oratorium ein Licht wirft. Doch dringt der neue Stil nicht sofort überall durch, indem die Testo-Partien noch vielfach chorisch komponiert werden. Wesentlich sind aber vor allem die Hinweise, wie das Oratorium dieser Zeit seinen eigenen Stil gerade in bezug auf das Rezitativ ausbildet, da die nicht szenische Aufführung der Werke einen reicheren Stil verlangte. Hier wird der Stil der Oper wohl so scharf als möglich verfolgt und mit dem des Oratoriums verglichen werden müssen. Im lateinischen Oratorium hält sich das reichere, ausdrucksvollere Rezitativ länger als im italienischen, weil hier die Testopartien immer ausgedehnter werden. Wenn aber schon Spagna für das Oratorium die ganz gleichen Grundsätze aufstellt wie für das Bühnendrama, so ist dies indirekt allerdings ein Beweis, daß das Oratorium seine Eigenart doch nicht so scharf ausgebildet hatte, daß es als völlig eigene künstlerische Gattung angesehen werden konnte. Aus der Zeit von 1620—1650 ist indessen noch viel zu wenig bekannt, als daß man sich vor allem von der musikalischen Gestaltung des Oratoriums ein ganz klares Bild machen könnte.

Wichtig ist der Anhang, der u. a. aus Anerio's Werk von 1619 die Vorrede, die Texte einiger Dialoge, leider nicht die Musik gibt. Denn der vollständig mitgeteilte Dialog B. Tommasi's: Die Vertreibung aus dem Paradiese aus »*Il primo*

libro de'sacrifiori«, Venedig 1611 erregt lebhaftestes Interesse, die Schöpfungen selbst kennen zu lernen. Tommasi's Stück ist ein kleines Kunstwerk und setzt in einiges Erstaunen. Wie ausdrucksvoll ist das Rezitativ behandelt, wie treffend sind die Reden der einzelnen Personen durchgeführt. Gott spricht anders wie Adam interessant ist z. B. auch die getrennte Behandlung der Singbaß- und der Continuostimme am Anfang, der eine Sprache führt, der man den Schrecken ohne weiteres merkt. Und wie fein ist es gedacht, wenn Eva (S. XIX unten), als sie von dem Betrug der Schlange redet, die gleiche absteigende Melodie benützt, die zuerst Adam gebracht hat, und zwar bei der Stelle S. XVIII unten, als er sich damit ausredet, daß Eva ihm den Apfel gegeben habe. Kann musikalisch besser und feiner ausgedrückt werden, wie eines auf das andere die Schuld schiebt! Der Fall interessiert noch weiter. Tommasi kann seine Absicht nur erreichen, wenn er den lateinischen Prosatext bei der Evarede nicht syllabisch behandelt, sondern das Wort »*decepit*« auf fünf Töne verteilt. Das ist aber die einzige Stelle im Notenteil der redend eingeführten Personen; durchwegs herrscht sonst das Prinzip, daß auch hier auf eine Silbe eine Note kommt. Um seine Absicht aber erreichen zu können, wird es von Tommasi durchbrochen, wobei auch rein musikalisch eine Bereicherung erzielt wird. Daß ferner die Tonreihe etwas Schmeichelndes, besonders im Munde Eva's hat, also wohl direkt auf die Schlange zurückgeht, läßt sich ohne Künstelei annehmen. Überhaupt ist die musikalische Gestaltung bereits so sicher, der Prosatext wird fast durchgehends so glücklich in musikalische Formen gelegt, wobei Textwiederholungen nicht gescheut werden (am schönsten ist das »*clamavit*« S. XVI), daß man durchaus nicht am Anfange einer neuen Kunst zu stehen glaubt. Von der Musik der noch früheren Periode noch mehr zu hören, drängt sich im Hinblick auf solche kleine Kunstwerke ohne weiteres auf. Denn daß man musikalisch Bedeutendes aus der Erschließung der Frühgeschichte des Oratoriums zu erwarten hat, gehört zum Wichtigsten, was die an Aufschlüssen reiche Abhandlung Schering's nahelegt.

A. H.

Sharp, Elizabeth A. Hist. of music in XIX century. Crown 8vo., pp. 486. Edinburgh, Chambers, 1906. 5s.

Simon, James, Faust in der Musik. Mit 12 Vollbildern in Tonätzg. u. 12 Fksms. In »Die Musik«. Kl. 8°, 63 S. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. 1906. ℳ 1,50.

Song - Garden for Children. Imp. 8vo. London, Arnold, 1906. 2s. 6d.

Children's songs, adapted from French and German by Harry Graham and Rosa Newmarch's; music ed. and arranged by Norman O'Neill.

Squire, C. Mythology of Ancient Britain and Ireland. 12mo. pp. 86. London, Constable, 1906. 1 s.

Stephani, Hermann, Neues Textbuch zu Judas Maccabäus Oratorium in drei Akten von F. Händel. kl. 8°, 19 S. Leipzig, C. F. Siegel.

Stoeving, Paul, Die Kunst der Bogenführung, ein praktisch-theoretisches Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts. Deutsch von Joh. Bernhoff. Kl. 8°, XV und 192 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1906. ℳ 2,—.

Storck, Karl. Schumann's Briefe in Auswahl. Bücher der Weisheit u. Schönheit herausgegeben von J. E. Frhr. von Grotthuss. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1906. 226 S.

Die moderne Neigung zur Popularisierung der Wissenschaft, die sich auf allen Gebieten bemerkbar macht, ist für die Musikforschung insofern von Nutzen gewesen, als sie das Interesse weiterer Laienkreise an dieser jungen Disziplin fortwährend wachhält. Aber diesem Gewinn steht ein erhebliches Sündenkonto gegenüber, dessen gebührende Beleuchtung Pflicht eines jeden ernstdenkenden Forschers ist. Wir leben im Zeitalter der voluminösen »illustrierten Musikgeschichten«, die sich über so manche Lücke, so manches Problem mit Grazie hinwegsetzen, im Zeitalter der »Breviere« und neuerdings auch der »Ausgewählten Briefe«. Der unermüdliche Verfasser hat sich, den Gedenkfeiern des letzten Jahres folgend, nach den Mozart'schen auch an die Schumann'schen Briefe gemacht. Seine keineswegs einwandfreie Methode ist bereits in dieser Zeitschrift (VII, 8, 346f.) kritisch beleuchtet worden. Die damals geübte Kritik trifft auch auf die neue Sammlung zu, um so mehr, als die Schumannbriefe zur Erkenntnis der Persönlichkeit und der

Digitized by Google

Kunst des Meisters noch weit mehr beitragen, als die Mozart'schen. Sind nicht allein z. B. schon die Jugendbriefe als Ganzes ein »Buch der Weisheit und Schönheit« für sich, das uns die Persönlichkeit des jungen Meisters weit näher bringt, als selbst die sorgfältigste Auswahl seiner Briefe? Was diese Auswahl aber selbst anlangt, so sind bei einer so intimen Literaturgattung wie der Briefe die Grenzen zwischen Haupt- und Nebensächlichem doch nicht so leicht zu ziehen, wie es sich hier der Verfasser gemacht hat. Warum fehlen z. B. gleich die drei ersten Jugendbriefe mit ihrem jeanpaulisierenden Ton und ihrer ebenso reizenden, als charakteristischen Mädchenepisode? Noch schlimmer aber ist, daß der Verfasser, durch seinen beschränkten Raum veranlaßt, in sehr vielen Briefen zu dem einfachen Mittel der »Striche« greift und so dem Leser Fragmente statt ganzer Briefe bietet. Nach welcher Methode dies geschah, ist mir nicht recht klar geworden. Wenn Clara Schumann sich gelegentlich dieses Mittels bedient, so ist das doch etwas ganz anderes, als wenn 50 Jahre nach des Meisters Tode von fremder Hand in dieser Weise verfahren wird. Tatsache ist jedenfalls, daß wir auch hier Schumann nicht in seiner ursprünglichen Gestalt vor uns haben, sondern in derjenigen, wie er sich in der Anschauungswelt des Verfassers wiederspiegelt. Entspricht es denn überhaupt einem »tiefgefühlten Bedürfnis«, daß aus den Briefen unserer großen Musiker der Reihe nach solche »Blütenlesen« veranstaltet werden in einer Zeit, wo die Orginalausgaben jedermann um verhältnismäßig billigen Preis erreichbar sind?

H. Abert.

Upton, G. P. Standard operas; their plots, music and composers. Crown 8 vo., pp. 382. London, Hutchinson, 1906. 3s. 6d.

Volbach, Fritz, Georg Friedrich Händel. 2. verm. u. verb. Auflage. Sammlung »Berühmte Musiker«, hrsg. v. H. Reimann. Lex.8°, VIII, 95 S. mit Abbildgn., 5 Taf. u. 3 Fksms. Berlin, Harmonie 1907. ℳ 4,—.

Worcester Cathedral Chapter Library. Catalogue of manuscript. Royal 8 vo., pp. 214, half-roan. Oxford, Parker, 1907. 7s. 6d.

Catalogue by J. K. Floyer; ed. and revised by S. G. Hamilton, for the Worcester Historical Society.

Besprechung von Musikalien.

Ältere Musikwerke im Verlag Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S., Kantate (Nr. 34a) »O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe«. Ergänzung und Klavierauszug von B. Todt. ℳ 3,—.

Boßi-Porpora, Fuge für Orgel. ℳ 2,—.

Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Vierzehnter Band. Herausgegeben von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903 [1]).

Kretzschmar hat in seinem »Führer« II, 1, 524 den Kantatenkomponisten Buxtehude als Neuerer bezeichnet, mit dem der neapolitanische Stil in die Kantate einziehe, Seiffert bei ihm die Zusammenfassung alles dessen, was bis dahin geleistet worden war, betont. Auch in anderer Beziehung zeigt Buxtehude ein Doppelgesicht: er vermag ebenso geheim und treu das religiöse Einzelerlebnis einer Seele darzustellen, wie breit und typisch kirchliche Gemeinvorstellungen. Das würde recht deutlich werden, wenn man die 5. und die 6. Nummer des vorliegenden, für Kunstgeschichte wie Erbauung gleich wertvollen Bandes, der uns mit acht schönen Stücken der konzertierenden geistlichen Musik Buxtehude's bekannt macht, einmal nacheinander aufführte.

Nr. 5 ist ein Dialog zwischen der Seele (Sopran) und dem Herrn (Baß). Sopran: »Wo soll ich fliehen hin? .. Wenn alle Welt herkäme, mein' Angst sie nicht weg-

1) Herr Dr. Wustmann hat das Referat über diesen Band erst vor einiger Zeit übernommen, da der zuerst in Aussicht genommene Referent die Besprechung nicht lieferte. Mit demnächst erscheinenden Referaten von Denkmälerbänden verhält es sich ebenso.

nähme.« — Christus antwortet: »Kommt her zu mir alle, die ihr . . mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht.« — »O Jesu, auf dies dein Gebot kommt mein Gemüt zu dir. Laß auf mein Gewissen ein Gnadentröpflein fließen.« — »So wahr ich lebe, will ich nicht den Tod des Sünders, sondern daß er sich bekehr' und lebe. Bittet, so werdet ihr .. so wird euch aufgetan.« — Hier wird das Gespräch unterbrochen durch ein dreistrophiges Tenorlied über die Gnadenpforte der Barmherzigkeit, der irdischen und der himmlischen, eine Ermutigung an die Seele aus einer anderen Welt, die Vorsprache eines Engels; darauf fährt der Sopran fort: »So komm ich nun, mein Gott, in meiner Not geschritten ..« und ein kleiner vierstimmiger Chor trägt die Bitte vor: »Stärk mich mit deinem Gnadengeist ..« und schließt mit einem getrösteten Amen. Der religiöse Ernst und die poetische Natur dieses Aufbaues — ist die Tenorarie vielleicht von Buxtehude selbst gedichtet? — ist so echt, wie die musikalische Durchführung gediegen, reich und innig. Entsprechend dem intimeren Charakter des Ganzen begleiten außer der Orgel nur Streicher: fünfstimmig erklingt die kleine Einleitungssinfonie und das kurze Zwischenspiel vor der Tenorarie, auch werden so das zweite Baßsolo und der Schlußchor begleitet; bei dem ersten Baßsolo gehen nur die zwei Violinen mit, bei der Tenorarie diese und Violone, ritornellartig einfallend, bei den Gesängen der Seele ein dicht zusammenhängendes Streichquartettgewebe. Als Tonart wird im wesentlichen *g* moll festgehalten, *G* dur, *d* moll und dur, *B* dur und *Es* dur, letztere namentlich zu Beginn neuer Sätze, klingen vorübergehend an. Rhythmik und Dynamik und der bald rezitativischere, bald ariosere Vortrag sind mannigfaltig, und auch die Tempi sind wohl abwechslungsvoller gedacht, als sie Seiffert nimmt, der empfiehlt: Grave (Sinf.), Larghetto (Sopran), Adagio und Larghetto (Baß), Larghetto (Sopran), Larghetto (Baß) — für das hier folgende Zwischenspiel bietet die Quelle allein eine Vorschrift: Adagio —, Largo (Tenor), Larghetto (Sopran), Largo (Chor), Largo (Amen); bei dem im Dreitakt wiegenden »So werdet ihr Ruhe finden«, dann namentlich bei dem energischen »So wahr ich lebe«, aber auch bei der Arie und dem Amen möchten wir für lebhaftere Tempi plädieren. Wer sich näher für Buxtehude's Entwicklung interessiert, muß diesen Dialog mit dem von Seiffert als Nr. 1 mitgeteilten für Baß und Tenor und fünf Instrumente vergleichen.

Nr. 6 — schon in dem durchaus innefestgehaltenen *D* dur sozusagen öffentlicher, festlich — hebt mit einer glitzernden Sinfonie von 3 Violinen und 2 Clarinen' an: Sternenhimmel einer Lübecker Schneewinternacht: da singt ein Engel (Sopran) — die Klarinen verstummen — die Choralstrophe »Ihr lieben Christen freut euch nun... das ist der lieb Herr Jesu Christ«. An diese Vorweihnachtsstimmung knüpft Buxtehude überraschend, aber ähnlich wie Händel im Messias, die Vorstellung: Christus kommt als Weltrichter, gemäß der alten Adventantiphone: *Ecce Dominus veniet et omnes sancti cum eo* usw. Bei dem Engel ist auf einmal die Menge der himmlischen Heerscharen, in fünfstimmigem Chor singt es Ep. Jud. 14—15: Siehe, der Herr kommt mit viel tausend Heiligen, Gerichte zu halten über alle, einfachster Tripelrhythmus, 2 Clarini, 3 Violinen und Zinken, 2 Violen, Violone und 3 Trombonen und Orgel, wobei ein Sechsviertelmotiv über »tausend« eindrucksvoll verarbeitet wird. Darauf eine zweite, kürzere Sinfonie, eine Art Vorgefühl der Eröffnung des jüngsten Gerichts — es ist keine Besetzung vorgeschrieben, Seiffert denkt nur an Zinken und Posaunen — und das feierliche Baßsolo zu zwei Clarinen: Siehe, ich komme bald. Nun dringend flehend — das Allegro der drei untern Singstimmen »So komm doch, Jesu, komme bald« mit Streichsextett, ein vornehmes, bestätigendes Amen zweier Soprane (Engel) zu gedämpften Trombonen und als Schlußtutti im Dreitakt die gewisse Hoffnung aller: die Choralstrophe »Ei lieber Herr, eil zum Gericht«. Das Ganze eine mächtige Erregung von Adventstimmung, eine Ouvertüre auf das Kirchenjahr, wie sie in der Intention kaum großartiger gedacht werden kann.

Wir haben den poetischen Zusammenhang jedes dieser beiden Werke kurz auszusprechen versucht — etwas, was gewiß auch dem jungen Bach an Buxtehude's Kunst bedeutenden Eindruck gemacht hat — und möchten damit auch anderwärts den Wunsch nach weiterer Veröffentlichung Buxtehude'scher Kirchenmusik erwecken. An 150 Kantaten von ihm sind erhalten, noch nicht zehn sind uns wieder zugänglich gemacht. Mag dieser schöne Band als Denkmal Buxtehude's in der Sammlung eben der Denkmäler deutscher Tonkunst befriedigen, der Kirche kann und soll mehr Buxtehude zugeführt werden. Nachdem hier ein musterhaftes Vorbild gegeben ist, möge das wohlhabende Lübeck den Neudruck seines alten Meisters und seine Wiedereinführung in die Kirche in die Hand nehmen! R. Wustmann.

Collegium musicum, hrsg. v. Hugo Riemann. Nr. 39, Franz Aspmayer, Trio in F-dur op. 5 Nr. 1,

Digitized by Google

Partitur ℳ 3,—. Quartett in D-dur op. 2 II. ℳ 2,—. Nr. 42 Dall' Abaco, Sonata da chiesa D-dur op. 3 Nr. 5. ℳ 3,—. Nr. 44 Caldara, Trio in H-moll (da chiesa). ℳ 3,—.

Händel's, J. F., Werke. Bearbeitet von Max Seiffert. Concerti grossi Nr. 7, 17, 23. Kammertrios Nr. 3. Partitur à ℳ 3,—.

Haydn, J. Zwölf dreistimmige Kanons und Scherzliedchen (Catches and Glees) von dem Earl of Abingdon mit Klavier oder Harfenbegleitung von dem »berühmten Herrn Dr. Joseph Haydn«. In deutscher Übersetzung von Dr. A. Stern. ℳ 3,—.

Meisterwerke deutscher Tonkunst. Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister, für den Vortrag bearbeitet von H. Leichtentritt. 1. Heft. ℳ 1,—. Johann Kuhnau, Klavier-Sonate B-dur. Gottlieb Muffat, Ausgewählte Klavierwerke. Beide Hefte bearbeitet von W. Niemann. ℳ 2,— und 3,—.

Walther, Johann Gottfried, Gesammelte Werke für Orgel, hrsg. von Max Seiffert. Bd. 26/27 der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. 1. Folge.

Musikalien aus dem Verlag Steingräber, Leipzig.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für Violine allein. Neu herausgegeben von Oscar Biehr. 2 Heft à ℳ 1,50.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Anonym. Dringende Warnung für alle Klavier-Fabrikanten, ZfI 27, 9. — A chat with Moritz Rosenthal, MSt 27, 678. — Miss Johanne Stockmarr, the Danish Pianist, MSt 27, 677. — Ossip Gabrilowitsch, Mus 11, 12. — Oscar Fetrás, HKT 11, 5. — Rugg. Leoncavallo, Mus 12, 1. — Sketches from Bohemia, Mus 12, 1. — La Musique d'après les Allemands, Schopenhauer, RM 7, 1. — Diamond jubilee of the Exeter Oratorio society, MT 63, 767. — A true poet of the church: J. M. Neale, MT 63, 767. — A Devonshire Composer: Dr. H. J. Edwards, MT 63, 767.

Abdy Williams C. F. The evolution of the Choir organ, MT 63, 767 f.

Adler, Guido. Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit, Neue freie Presse, Wien, 17. XII. 06.

Alary, G. Le surmenage musical à Paris, et »la Trompette«, RM 6, 24.

Andoyer, O. S. B. Der oratorische Rhythmus, das Prinzip der gregorianischen Methode, GBl 31, 7 f.

Antcliffe, H. Nature and the composer, MMR 37, 433.

Armstrong, Letters to a young musician, Mus 11, 12.

Arnold, G. How I secured my musical education, Mus 11, 12.

Batka, R. Musikvöllerei. KW 20, 8. — »Und das ärgert unsre Alten . . .«. KW 20, 6.

Bauer, E. Fr. The »Toy-Symphony« (Haydn), Mus 11, 12.

Bäuerle, H. Das Commune Sanctorum der neuen Choralausgabe Vaticana, Literarische Beil. z. Augsburger Postzeitg., 18. Jan. 07, 3.

Beutter, A. Volkstümliche Gestaltung d. Notenschrift, MSfG 12, 1.

Biberfeld. Unzulässige Einwendungen gegen Reverse, ZfI 27, 10.

Blaschke, J. Gedenktafel für 1907, SH 47, 2 ff.

Boschot, Ad. Curieuse variante d'un livret de Berlioz, LM 2, 23/24.

Boutarel, A. Ariane. Histoires d'amour aux temps préhoméríques, M 73, 1.

Burlingame Hill, E. R. Strauss' »Salome« from the orchestral score, Mus 12, 1.

Calvocoressi, M. D. Mili Balakirew, MMR 37, 433.

Capellen, G. Alfred Schüz, NMZ 28, 7.

Caspari, W. Paul Gerhardt's Dichtungen in d. Musik vom 17. b. z. 20. Jahrhund., Si 32, 1 f.

Chop, M. Milij Alexejewitsch Balakirew. MWB (NZfM) 38 (74), 1.

Chybinski, A. Fr. Chopin's Tagebuchblätter, NMZ 28, 7.

Closson, E. Berlioz' »Trojaner« (Première in Brüssel), S 65, 3/4.

Curzon, H. de. La nouvelle partition »d'Ondine« de E. T. A. Hoffmann, GM 52, 51.

— »Madame Butterfly» de Puccini, GM 52, 52.

— Croquis d'artistes: Mme Adelina Patti, GM 53, 1.

Le chant dans les églises au XVIII. siècle, ebendort.

D., A. Das Klavier in der »ältesten Stadt der Welt«, ZfI 27, 10.

Daffner, H. Über die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundt., MWB (NZfM 38 (74) 1 ff.

Deutsch, O. E. Schubert's Aufenthalt in Graz, Mk 6, 7.

— Eine wiedergefundene Schubert-Karikatur, Mk 6, 8.

Dotted-Crotchet. St. Pauls Cathedral. MT 63, 767.

Drömann, Chr. Was kann gegenwärtig geschehen, um in den norddeutschen lutherischen Landeskirchen einen korrekten und einheitlichen Gesang unserer Kirchenlieder zu erzielen? Si 32, 1.

Droste, C. Julius Stockhausen u. R. Wagner's Gedanke einer musikalischen Stilbildungsschule, BW 9, 5 6.

E., F. G. The lost score of Mendelssohn's »Midsummer Night Dream« Overture. MT 63, 767 f.

Erikmann, F. Britische Weihnachtssitten, NMZ 28, 6.

Eusebius. Dr. Friedrich Junger, NMP 16. Weihnachtsnummer.

Farga, Fr. Massenet's neue Oper (»Ariadne«) Die Wage, Wien, 9, 52 53.

Fiege, R. Strauß' Salome in Berlin, BfHK 11, 4.

Flügel, E. Der Bardengesang von R. Strauß, op. 55, SH 47, 2.

Gastoué, A. Les origines du chant romain. La méthode et les théoriciens, La rythmiques, RCG 15, 3 4 ff.

Les origines des maîtrises d'église, LM 2, 23/24.

Geißler, F. A. »Moloch« (Schillings), Mk 6, 7.

Glabbatz. Ein interessantes Orgelwerk List bei Hannover, MSfG 11, 12.

Goepp, Ph. H. Beethoven and the ideal symphony, Mus 12, 1.

Goetschius, P. Miscellan ous Pianoforte-Compositions of Beethoven, Mus 12, 1.

— Schumann's »Album for the youth« op. 68, Mus 11, 12.

Göhler, G. Idealismus in d. Musik, Die Zukunft, Berlin, 15, 11 12.

Gorter, N. Erziehung zum und durch den Rhythmus. Die Methode Jacques-Dalcroze, NMZ 28, 7.

Grospellier, A. Deux anciennes communions de la messe des morts, RCG 15, 3/4.

Grove, G. Mozarts Sinfonie in G-minor, MT 63, 767.

Grunsky, K. Die erste Wolf-Biographie (Decsey), Mk 6, 6.

— Offene Antwort an Hans Richter, ebendort.

— Wolf's Lieder nach Eichendorff, BfHK 11, 4.

H., J. »Les Troyens« au Théâtre Royal de la Monnaie, Gm 52, 52.

Haas, L. de. Hooger of Lager?, WvM 13, 52.

Hackett, K. Christmas Music, Mus 11, 12.

— Purcell's »Nymphs and Shepherds«, Mus 12, 1.

Halm, A. Studien bei Hans v. Bülow. Deutsche Kultur, Leipzig 2, 21.

Hansing, Saitendruck auf den Resonanzboden, ZfI 27, 7.

Henderson, W. J. On conducting (aus der New-Yorker »Sun«), MSt 27, 680.

Herdtmann, C. Die alte Orgel im Presbyterium der Franziskaner Hofkirche in Innsbruck, ZfI 27, 7.

Karr, L. Children singers and their customs, or, the Boy Bishop of Salisbury. Mus 11, 12.

Kerr, R. V. Brahms' birthplace, Mus 11, 12.

Kleefeld, W. Die romantische Oper unserer Zeit, Velhagen & Klasings Monatshefte, Bielefeld, 21, 3/4.

Kloß, E. Rich. Wagner's erstes Drama, BfHK 11, 4.

Krause, E. Die Kammermusik in Hamburg in den letzten 50 Jahren, HKT 11, 5 f.

Krehbiel, H. E. Beethoven: his life story, Mus 12, 1.

Krtsmáry, A. Die Wiener Schumannfeiern, NMP 15, 23 24.

Lathrop, E. A Liliputian company of singers, Mus 11, 12.

Law, F. S. The Child's Christmas Carol. Mus 11, 12.

Lenoël-Zévort, A. Les chanteurs d'autrefois: Battaille, RM 6, 24.

Leßmann, O. Moloch (Schillings), ausf. Bespr., AMZ 33, 51 52.

Ley, H. Die Totentanzorgel in der St. Marienkirche zu Lübeck, ZfI 27, 10.

Liebich, Frz. Claude Debussy's »Pelléas et Mélisande«, MSt 27, 680.

Liepe, E. Eine deutsche Messe f. gem. Chor u. Orchester P. Faßbender, SH 47, 2.

Maguire, H. The quest, Mus 11, 12.

Mandyczewski, E. Unbekannte Kompositionen Frz. Schubert's, Mk 6, 7.

Marling, F. H. Beethoven Literature. Mus 12, 1.

Digitized by Google

Marling, F. H. Music Literature for children, Mus 11, 12.
— The Crosby-Brown Collection of Musician's Portraits in the Metropolitan Museum of Art, New-York, Mus 12, 1.
Marsop, P. Italienischer Opernbericht, Mk 6, 8.
Mason, A. Church Organists and the imaginative Faculty, MSt 27, 679.
Masson, P.-M. L'humanisme musical en Allemagne au XVIe siècle, LM 2, 23/24.
Mathews, W. S. B. On the use of Beethoven movements for exercise in the interpretation, Mus 12, 1.
Mcdougall, H. C. The organists training, Mus 12, 1.
Mojsisovics, R. v. Wilh. Kienzl als Opernkomponist, Mk 6, 8.
Morsch, A. Zum 30. Jahrgang des »Klavierlehrers«, KL 30, 1.
N., H. Wagnerliteratur, WvM, 14, 2.
— »Salome« (Strauß), WvM 14, 2.
Nagel, W. Die Musik im täglichen Leben, BfHK 11, 4.
Neißer, A. Madame Butterfly (Puccini), ausf. Besp., AMZ 34, 2.
Nin, J. J. Engrunes historiques. Una »tonadilla« valenciana, RMC 3, 36.
Nodnagel, O. E. Max Schillings, Mk 6, 6.
Parry, H. Procedure of the new kind of Art, a lecture, MSt 26, 677.
Perger, R. Frz. Schubert, Mk 6, 7.
Philipp, I. Music in Paris, Mus 12, 1.
Platzbecker, H. »Moloch« (Schillings), NMZ 28, 7.
Pothier, J. L'Alleluia. Posui adiutorium d'un confesseur pontife, RCG 15, 3/4.
Prelinger, Fr. Nordische Musik, S 65, 5/6 ff.
Protiwinsky, H. H. Götz und seine »Widerspänstige«, NMP 15, 23/24.
Puttmann, M. Ein Vergessener (zum 150. Geburtstage P. Wranitzky's), AMZ 33, 51/52.
R., J. J. Quartette und kein Ende, S 65, 1/2.
Raabe, P. Zwei kurze Bemerkungen zur Fidelio-Inszenierung, AMZ 33, 51/52.
— Drei Bücher über Beethoven's neun Sinfonien (Grove, Prod'homme, Weingartner), ausf. Bespr., AMZ 34, 1.
Rietsch, H. Gottlieb Brandsch. Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen, Hermannstadt 1905 (Beilage z. d. Progr. d. theol.-pädag. Landeskirchen-Seminars in Hermannstadt f. d. Schuljahr 1904/05), Referat in Euphorion 1906, S. 811.
Roll, C. Cäcilien-Feier, NMZ 28, 6.
Rosenkranz, A. Druck und Schmuck auf Liederzetteln, MSfG 11, 12.
Russell, L. A. The commonplaces of vocal art — the relation of song to speech, Mus 12, 1.
Sandberger, Ad. Joh. Rud. Zumsteeg u. Fr. Schubert, Allgem. Ztg. München, 1906, 291/2.
Schabbel, O. Kongreß d. internationalen Musikgesellschaft, MRu 2, Dec.
Scheibler, L. Der Textdichter von Schubert's einstimmigen Liedern, Mk 6, 8.
Scheumann, A. R. Carl Ferd. Adam, SH 46, 51/52.
— Karl Ferd. Adam, NMZ 28, 7.
Schlegel, A. Das Volkslied. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage L. Erks, SH 47, 2.
Schmid, O. Moloch (Schillings), BfHK 11, 4.
Schmid, A. Das Alter des Präfationsgesanges, MS 39, 12.
Schmidt, L. »Salome« von R. Strauß (Berliner Erstaufführung), Mk 6, 7.
Schmitz, E. Das poetisierende Element in Bach's Musik, Hochland, München, 4, 3.
Schultz, D. Rückblick auf d. Musikjahr 1906. S 65, 1/2 ff.
Segnitz, E. H. Kaun's D moll-Streichquartett (Bespr.), KL 30, 1 f.
Simbola, R. M. Horszowski, a musician of 13 years old, Mus 11, 12.
Shakespeare, W. Master and pupil, Mus 2, 1.
Sharp, C. J. Folk song Collecting, MT 63, 767.
Sonne, H. Der XIX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Schleswig, CEK 20, 10/11.
Spitta, F. Die kirchliche Bedeutung des Gesangbuchs, MSfG 12, 1.
Stanford, Ch. V. On music publishing, MT 63, 767.
Stearns, Th. Teaching children the dignity of detail, Mus 11, 12.
Storck, K. Die Unwirksamkeit der modernen Musik, Deutsche Welt, Berlin, 9, 11.
— Vom Menschen R. Wagner, KL 30, 1.
— Die Geburt des Musikdramas aus dem Geiste der Musik, Der Türmer, Stuttgart, 9, 4.
Storer, H. J. César Franck as an organist, Mus 12, 1.
Tapper, Th. Music as a community asset, Mus 11, 12.
Tiersot, J. French Folk Song, Mus 12, 1
Trümpelmann, M. Zur Organisten- und Kantorenfrage, MSfG 12, 1.
Tschobanian, A. Musique et poésie arménienne, LM 2, 23/24.
Varton, P. et **Knosp,** G. Fleur de Lotus, LM 2, 23/24.
Wallner, B. Die Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, MRu 2, Dec. ff.

Digitized by Google

Weingartner, F. Nochmals die »Laien-Partitur«, Mk 6, 6.
Wellmer, A. Ludw. Erk, BfHK 11, 4.
Werker, W. Friedemann! AMZ 34, 1 ff.
Wetzel, H. Schubert's Werke für Klavier zu 4 Händen, Mk 6, 7.
Wien, E. L. 25 pieces for beginners. Mus 11, 12.

Buchhändler-Kataloge.

C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Auktion LXXXVII. Autographen. Der aufs vornehmste, mit Faksimiles ausgestattete Katalog weist eine große Rubrik »Musiker« auf, unter denen sich Autographen von Beethoven (ein Brief und ein Musikmanuskript), Berlioz, Cherubini, Chopin, Friedrich der Große (Solo für Flöte), Haydn (Originalporträt aus der Zeit des Londoner Aufenthalts 1791 bis 1795), Liszt, Mendelssohn, Filippo de Monte, Leopold, Marianne und Wolfgang Mozart verschiedene Briefe, ferner die Partitur des C-dur Klavierkonzert [Köchel Nr. 467], Constanze Mozart, Quantz, Schubert (Briefe und Notenmanuskripte), Robert und Clara Schumann, Wagner (viele Briefe und Manuskripte von Bruchstücken aus Werken), Weber. Die Versteigerung findet am 19. und 20. Februar d. J. von 10 Uhr an statt.

Breitkopf & Härtel, Leipzig, Mitteilungen Nr. 88, Januar 1907. Das Heft ist mit dem Bilde Händel's nach dem Ölgemälde im Besitz von Prof. Dr. Clemen in Bonn geschmückt, das Händel beim Komponieren mit nachsinnender Miene, den Kopf leicht auf die Hand gestützt, den Arm auf einem Klavierinstrument ruhend, darstellt. Händel befindet sich in Haustoilette, die Perrücke fehlt. Das prächtige, ausdrucksvolle Bild wurde erstmalig in Berlin während des Händelfestes ausgestellt. Angekündigt werden Motetten von Phil. Dulichius in den Denkmäler deutscher Tonkunst, in der Herausgabe von R. Schwartz, sowie N. Jomelli's Oper »*Fetonte*« in der H. Abert's. Ferner kommen an dieser Stelle in Betracht »Altfranzösische Lieder und Gesänge« (3 Hefte Chansons des 17. u. 18. Jahrh.), der neugedruckte Katalog der Musiksammlung König Joan's IV. von Portugal, »deutsche altniederländische Volkslieder«. Angekündigt werden L. Schiedermair's »Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts, Sonneck's »Early Concert Life in Amerika (1731—1800).

Gilhofer u. Ranschburg, Buch- und Kunsthandlung, Wien I, Bognergasse 2 Kat. Nr. 83. Musik, Geschichte und Theorie, praktische Musik, Porträts, Autographen, zum Teil aus dem Nachlasse von Robert Volkmann. Der Katalog (Nr. 3173) enthält manche wertvolle Werke, unter den Autographen solche von Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner (darunter ungedruckte Briefe, die teilweise auszugsweise mitgeteilt sind und viele andere.

Zur Notiz. Die längst im Satz stehende Replik und Duplik Lederer-Ludwig konnte wegen Raummangel nicht, wie früher bemerkt, im Januarband der Sammelbände erscheinen; sie erscheint bestimmt im nächsten Sammelband.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 15. Dezember hatten wir die Ehre, den Dozenten der Musikwissenschaft an der Universität Cambridge, Herrn Edward J. Dent, als Vortragenden in unserem Kreise zu begrüßen. Der Berufswelt als Verfasser einer gediegenen Alessandro Scarlatti-Biographie bekannt, sprach er über einen Meister, der unter dem Einflusse Scarlatti'scher Kunst stand, über »Leonardo Leo«. Gestützt auf die Ergebnisse der zum Teil mit Cav. Leo gemeinsam betriebenen Forschungen und auf die Studie von Piovano in unsern Sammelbänden, entwarf er mit sicheren Strichen ein anschauliches Bild des Lebens und Wirkens dieses Meisters mit besonderer Berücksichtigung seiner ersprießlichen Tätigkeit für die komische Oper, wobei er durch die tüchtige Gesangskunst des Herrn Weissenborn aufs beste unterstützt wurde. Es erübrigt, auf den mit feiner Beherrschung des Stoffes und eleganter Handhabung der deutschen Sprache

Digitized by Google

vorgelegten Vortrag näher einzugehen, da er in englischer Fassung in den »Proceedings of the Musical Association« (32. Sitzung 1905/06) veröffentlicht vorliegt. Hingewiesen sei nur darauf, daß Leonardo Leo in der Entwicklung der Sonatenform, in der Aufstellung des Opern-Finales und in der kontrapunktischen Faktur des Satzes die Bestrebungen Scarlatti's fortsetzte. Reicher Beifall und der offizielle Dank des stellvertretenden Vorsitzenden lohnten die interessanten Ausführungen des Redners und die hübschen Darbietungen des Sängers.

Sitzung vom 12. Januar: Herr Dr. Richard Hohenemser sprach über den »Streit um die musikästhetischen Anschauungen E. Hanslick's.« Ein kurzes Referat des Vortragenden wird am besten geeignet sein, über den Inhalt des interessanten Vortrags zu orientieren:

»Es liegt in der Natur des Themas, daß hier nur die leitenden Gesichtspunkte des Vortrags wiedergegeben werden können. Die Stellungnahme zu Hanslick's Schrift »Vom musikalisch Schönen« (1. Auflage 1854, 9. Auflage 1897) ist noch immer nicht überflüssig, da über die darin behandelte Frage nach dem Wesen der Musik auch heute noch die verworrensten Anschauungen herrschen, und da sie zur Lösung dieser Frage wenigstens Beiträge liefert. Hanslick stellt fest, daß »die Schönheit eines Tonstücks spezifisch musikalisch ist, d. h. den Tonverbindungen ohne Beziehung auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend«, daß demnach die Musik keine Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen darstellen oder mit Notwendigkeit in uns erwecken kann, und daß die Musikästhetik die Tonverbindungen auf ihre spezifische Wirkung hin zu untersuchen hat, statt, wie es die sogenannten Gefühlsästhetiker taten, von einer zufälligen und rein subjektiven Nebenwirkung der Musik, nämlich der Erzeugung von Vorstellungen auszugehen. Zu diesem richtigen Kern in den Ausführungen Hanslick's gelangt man aber nur, wenn man erkannt hat, daß er überall da, wo er von Gefühl spricht, Affekt meint, daß er diese beiden Ausdrücke fortwährend untereinander wirft. Liebe, so sagt er, ohne die Vorstellung des geliebten Gegenstandes gibt es nicht, ebensowenig Hoffnung ohne die Vorstellung des Erhofften usw. Demnach können Liebe, Hoffnung usw. durch die Musik nicht mit Notwendigkeit in uns erweckt werden. Indem er aber in seiner Polemik sehr häufig das Wort Gefühl anwendet, erweckt er den Anschein, als wolle er überhaupt die Fähigkeit der Musik, in uns Gemütsbewegungen zu erzeugen, leugnen. Dies will er keineswegs. Vielmehr weiß er, daß die Musik »das Dynamische« der Affekte, d. h. die innere Tätigkeit, die Bewegung, die sich während des Bestehens der Affekte in uns vollzieht oder wenigstens Analoga dazu in uns hervorrufen kann und muß.

Diese seine Ansicht wird noch klarer aus dem positiven Teil seiner Ausführungen, welcher in dem Satze gipfelt: Der Inhalt der Musik ist die tönend bewegte Form. Dabei sind unter Form die rhythmischen, melodischen, harmonischen, koloristischen und dynamischen Kombinationen der Töne zu verstehen, welche nach bestimmten, aber noch nicht festgestellten Gesetzen auf die Seele wirken. Inhalt und Form fallen also in der Musik zusammen, da das Tonstück keinen außerhalb seiner liegenden Stoff, keinen Gegenstand behandelt. Wohl aber hat es Gehalt, indem es nämlich unser Gemüt in Bewegung setzt, und dieser Gehalt kann wertvoll oder wertlos sein.

Hanslick, dem es übrigens nicht an Vorläufern fehlte (Schiller, Goethe, Schopenhauer, Nägeli), hat das Verdienst, die möglichen Nebenwirkungen der Musik von den ihr wesentlichen Wirkungen unterschieden und damit der Musikästhetik den rechten Weg gezeigt zu haben. Aber seine Schrift leidet, abgesehen von Irrtümern im einzelnen, an einer ungemeinen Unklarheit im Ausdruck und ist auch inhaltlich nicht recht befriedigend, weil der positive Teil gar zu sehr bei Andeutungen stehen bleibt. Über seine Grundanschauungen dagegen herrschte und herrscht weit weniger Meinungsverschiedenheit als die beteiligten Streiter selbst glauben, und die moderne, psychologisch betriebene Musikästhetik baut tatsächlich auf diesen Anschauungen weiter.«

Daran schloß sich ein wertvolles Referat des Herrn Dr. Alfred Guttmann über »Richard Strauß als Liederkomponist«. Der Vortragende führte Folgendes aus:

»Richard Strauß hat als Liederkomponist erst relativ spät seine Eigenart gezeigt. Während er bis zum 28. Lebensjahre bereits in sinfonischen, epischen, dramatischen

Digitized by Google

Werken eine charakteristische Physiognomie gezeigt hatte (Wanderers Sturmlied, Don Juan, Tod und Verklärung, Guntram) war er als Lyriker, der mit Vorliebe Texte von Männern wie Schack, Dahn, Gilm usw. wählte, Epigone. Erst als er ein neues Gebiet der lyrischen Dichtung betrat und die Gedichte der jüngeren Generation (Dehmel, Liliencron, Mackay, Henkell, Bierbaum, Hart u. a.) zu vertonen begann, schuf er Neues: als erster unter den lebenden Komponisten von Rang verlieh er dem Geist unserer Zeit der sich in der neuen Lyrik offenbarte, Töne — einer Zeit der ungeheuren Umwälzungen auf sozialem, ethischem und künstlerischem Gebiet. Diese Erschließung einer neuen Welt der Empfindungen, Gefühle, Gedanken erscheint dem Vortragenden als Strauß' Haupttat auf lyrischem Gebiet, insofern sie eine Weiterentwicklung der Linie Wagner-Liszt-Cornelius-Wolf bedeutet. Ein Vergleich seiner Lieder mit denen des nur 5 Jahre älteren Hugo Wolf, des Schöpfers des modernen Liedes, erscheint unangebracht, weil Wolf ein Lyriker κατ' ἐξοχήν war, während Strauß ein universalerer Komponist ist und als solcher auch in der Liedform Bedeutendes geschaffen hat; Strauß übertrifft Wolf in der Unabhängigkeit seiner Melodik von seiner (äußerst komplizierten) Rhythmik; ebenso ist er Wolf überlegen in Liedern humoristischer, witzig-grotesker Art, in denen er Gegenstücke zum »Till Eulenspiegel« geschrieben hat. Seine Lieder sind in ihren Begleitungen durchaus orchestral erfunden, während Wolfs Klaviersatz völlig klaviermäßig ist. Diese »zweite Periode« des Künstlers reicht von 1892—1901, bis zu welchem Jahre Strauß über 100 Lieder veröffentlicht hat. Die in den letzten 6 Jahren publizierten 7 Lieder sind, soweit sie einfach gehalten sind, von einer höchst unerfreulichen, gewollten Simplizität, die anderen von einem Farbenreichtum und einer Kompliziertheit der Thematik und Harmonik, die ihre Verwandtschaft mit der »Domestica« und »Salome« gut erkennen lassen. Offenbar hat Strauß jetzt weniger Interesse für die Form der Lyrik, weil er seine Kraft anderen Zielen zuwendet.«

Begabt mit einer sympathischen Stimme und feinem ästhetischen Verständnis wußte Herr Dr. G. durch eine Fülle von Beispielen seinen Darlegungen lebendige Anschaulichkeit zu verleihen. Beiden Vortragenden, wie Frl. Calmus und Herrn Wachtel, welche sich in den Dienst Strauß'scher Muse gestellt hatten, wurde reicher Dank der Versammlung zuteil. **Johannes Wolf.**

Frankfurt a. M.

Am 13. Dezember sprach Dr. Hugo Caspari über »Das musikalische Gedächtnis«. Da der Redner beabsichtigt, seine Ausführungen zu veröffentlichen, so sei an dieser Stelle nach seiner Angabe nur kurz die allgemeine Disposition des Vortrags wiedergegeben.

Um in das scheinbar unendlich wirre Chaos der Gedächtnisphänomene überhaupt und der Erscheinungen des musikalischen Gedächtnisses im besonderen Ordnung zu bringen, müssen wir folgende Fragen beantworten: 1. Was verstehen wir überhaupt unter Gedächtnis und wie erklärt die moderne Psychologie diese Fähigkeit? 2. Wie erklären sich die starken individuellen Unterschiede? 3. Wie entsteht ein »Spezialgedächtnis?« 4. Wie ist im einzelnen das musikalische Gedächtnis beschaffen? Redner gab eine kurze Erklärung des Gedächtnisses, das er mit Ebbinghaus und G. E. Müller auf die Lehre von den Assoziationen zurückführt. Die starken individuellen Verschiedenheiten der Einzelfunktionen des Gedächtnisses (Lernen, Behalten, Reproduzieren) lassen sich am zweckmäßigsten beschreiben und erklären, wenn man erstens die »Dynamik«, d. h. die »absolute Fähigkeit des Gedächtnisses«, und zweitens den sensorischen Grundcharakter, den »Anschauungstypus« untersucht. Redner schildert kurz die wertvollen und sinnreichen Methoden, die die experimentelle Psychologie hier anwendet. Das Spezialgedächtnis ist nichts Fertiges, Einheitliches, sondern entsteht durch das Zusammentreffen einer Reihe von Faktoren, die sowohl dynamischen als sensorischen Charakters sind, wozu noch Interesse, Ehrgeiz, Zwang und vieles andere kommt. Alle diese Faktoren sind individuell stark verschieden. Beim Musikgedächtnis kommen zusammen: 1. Eine gewisse dynamische Stärke des Gedächtnisses. 2. Der vorwiegend akustisch-motorische Grundcharakter des Gedächtnisses. 3. Das Interesse für Musik. 4. Äußere Umstände, die das musikalische Gedächtnis vervollkommnen. Diese einzelnen

Digitized by Google

Faktoren werden nun bei allen Teilen des Musikgedächtnisses verfolgt, beim Intervall-, Melodien-, Harmonien-, Rhytmen-, Klangfarbengedächtnis. Das logische Musikgedächtnis (Verständnis, sowie das Gedächtnis für absolute Tonhöhen zog der Redner nicht in den Kreis seiner Betrachtungen, die lediglich die elementaren Erscheinungen berücksichtigen sollten. Den Hauptinhalt des Vortrages bildete die Besprechung der zahllosen assoziativen Hilfen, die das Musikgedächtnis und seine einzelnen Teile stützen — so hilft das visuelle Bild der Noten dem Einen, die Vorstellung des Textes ruft einem Anderen die Melodie ins Gedächtnis, das Muskelgedächtnis der Finger hilft einem dritten, indem es die vergessenen Takte eines Klavierstücks wieder »an die Oberfläche hebt« u. s. f. Diese Hilfen wurden in ein bestimmtes System gebracht und durch zahlreiche Beispiele erläutert, die teils auf eigener Beobachtung beruhten, teils den Schriften von Stumpf, Stricker und anderen entnommen waren.

Albert Dessoff.

Kopenhagen.

Am 5. Januar wurde von der hiesigen Ortsgruppe eine Sitzung abgehalten. Der Vorsitzende, Dr. Angul Hammerich, gab einen Bericht über den Kongreß in Basel; er betonte den großen Arbeitseifer, der sich u. a. in der großen Menge Vorträge zeigte, mit dem Mangel jedoch, daß es selbstverständlich den einzelnen Teilnehmern unmöglich war, ihnen allen beizuwohnen. Die Teilung in Sektionen hat in dieser Hinsicht ihre Mängel, worauf der kommende Kongreß sicher seine Aufmerksamkeit lenken wird. Im übrigen wurde das ausgezeichnete Arrangement dieses Kongresses hervorgehoben, ferner die zwei hervorragenden Konzerte mit ihren nach so vielen Richtungen hin interessanten Programmen, die große, von der Stadt Basel erwiesene Gastfreundschaft, der anregende Festabend bei Herrn La Roche-Burckhardt und nicht zu vergessen das Schlußbankett.

Danach hielt Professor Christian Barnekow einen Vortrag über dänische Musikgeschichte vom 18.—19. Jahrhundert, mit Anlehnung an eine große Porträtsammlung von über 150 in Kupfer gestochenen und litographierten Blättern. Besonders verweilte er bei dem Dresdener Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann, welcher, nachdem er die Oper in Stockholm reformiert hatte, zum selben Zwecke nach Kopenhagen berufen wurde (1785—86), woselbst seine Opern »*Orpheus*« und später »*Cora*« aufgeführt wurden. Besondere Verdienste erwarb er sich durch die Reorganisation der Kapelle, namentlich durch die Verbesserung der Holzbläser, indem er hervorragende auswärtige Kräfte heranzog, so den Flautisten Zielche, den Oboisten Barth, Gründer der ganzen dänischen Oboenschule, der noch jetzt die Aufmerksamkeit großer Orchesterautoritäten, z. B. Hans v. Bülow's, erregt hat. Der Redner besprach sodann die Nachfolger Naumann's als Kapellmeister, den Liederkomponisten J. A. P. Schulz, Kunzen und Schall, später Gläser und Paulli. Die Hauptvertreter dieses Zeitraumes, C. E. F. Weyse und Fr. Kuhlau, waren jeder durch eine ganze Serie Porträts repräsentiert. Zum Schlusse behandelte der Redner die namentlich in dramatischer Beziehung goldene Periode der dänischen Bühne zu dieser Zeit. Der anregende Vortrag wurde mit lebhaftem Beifalle begrüßt.

In der nächsten Zeit kehrt zum 100. Male der Geburtstag zweier verdienstvoller dänischer Komponisten wieder, nämlich der des Orgelmeisters Hans Matthison-Hansen, geboren zu Flensburg, 6. Februar 1807 und des Liederkomponisten Henrik Rung — Begründer des Cäcilienvereins — geboren zu Kopenhagen, 31. März 1807.

A. Hammerich.

Leipzig.

Ignaz Holzbauer's Oper: Günther von Schwarzburg, in der Neuausgabe von Prof. Dr. H. Kretzschmar im 8. und 9. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst, hatte der Vorsitzende unserer Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, in der Sitzung am 3. Dezember zum Gegenstande seines Referates gemacht. Im Anschluß an das Vorwort des Herausgebers zeichnete Herr Prof. Prüfer in kurzen Strichen die Lebensgeschichte Holzbauer's, ehe er sich seinen Kompositionen zuwandte. Sehr ausführlich verbreite er sich sodann über Text und Musik zu der Oper Günther von Schwarzburg, um schließlich auf die Bedeutung dieser Oper in der deutschen Operngeschichte auf-

merksam zu machen. Wie stark und nachhaltend der Eindruck dieser Oper auf Mozart gewesen ist, zeigte der Referent an einem Briefe Mozart's an seinen Vater vom 16. November 1777 und vor allem an der Zauberflöte. So stellte er die Taminoarie: »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« der Asbertoarie gegenüber usw. Daß die Arien auch jetzt noch ihre Wirkungen nicht verfehlen, beweise, daß die Sängerin Frau Klafsky die Arie: Ihr Rosenstunden 1893 mit durchschlagendem Erfolge gesungen habe. Herr Prof. Prüfer hält deshalb den Neudruck eines wohlfeilen Arienalbums dieser Oper, weiter aber auch einen vollständigen Klavierauszug, eine Separatausgabe der Ouvertüre und der Chöre mit Orchester für wünschenswert.

Am 10. Dezember hatten wir das Vergnügen die Münchener Vereinigung für alte Musik nach dem Konzert als unsere Gäste begrüßen zu können. Mit Recht wiesen der Vorsitzende unserer Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, und der Arrangeur dieser Vereinigung, Herr Dr. Bodenstein, darauf hin, wie nahe die Vereinigung doch der IMG. stehe. Was nützt alles Ausgraben bedeutender Tonschöpfungen früherer Jahrhunderte, wenn sie doch tot daliegen müssen und nicht zum tönenden Leben gebracht werden?

C. Ettler.

Paris.

La Section de Paris publiera désormais un Bulletin mensuel indépendant, et entièrement rédigé en français. Cette initiative agrée par le Vorstand, ne troublera en aucune façon la bonne harmonie qui a toujours régné dans notre société. La section continuera, comme par le passé, à collaborer largement aux *Hefte* et aux *Sammelbaende*. Il ne faut chercher ici rien qui ressemble à une scission, ou qui puisse porter atteinte au principe d'internationalisme sans lequel notre société ne saurait exister.

Les circonstances nous ont imposé cette mesure, qui, nous l'espérons, trouvera bon accueil auprès de tous nos collègues. En effet il devenait absolument nécessaire d'accorder à notre S. I. M., auprès du grand public la notoriété que les bulletins polyglottes seuls ne pouvaient lui donner. En outre la musicologie française, de jour en jour plus exigeante, réclamait une place qui menaçait d'altérer le sage équilibre de nos publications internationales, centralisées à Leipzig par les soins de notre trés distingué trésorier général. Enfin il s'est trouvé que la plupart des membres de la section de Paris collaborait activement à une revue musicale notoire le «Mercure musical»; si bien que la société se faisait à elle même ici une concurrenee inutile. La logique devait donc nous engager à créer un organe qui, sans négliger l'actualité, put mettre au jour des ouvrages de longue haleine, et jour en France le rôle que les Beihefte jouent en Allemagne.

C'est pourquoi le «Mercure musical» disparait; la S. I. M. prend sa place et le transforme. Nos collègues les docteurs Laloy et Ecorcheville sont délégues à la direction de ce bulletin, dont M. Fortin est l'imprimeur, et M.M. Breitkopf et Hærtel les dépositaires exclusifs pour l'étranger.

La Section de Paris a tenu séance le 14 Janvier sous la présidence de M. Poirée, président M. Masson a fait une communication sur l'Art de la Poésie française et latine, du Sieur de la Croix, publié en 1692, à Lyon, et dont il a montré l'intérêt pour l'histoire de la Danse française au XVII^{e} siècle.

La séance s'est terminée par une communication de M. Ch. Bouvet, sur les Fils de J.-S. Bach; cette communication est illustrée par l'exécution d'œuvres de Johann-Christian Bach, Karl-Philipp-Emanuel et Wilhelm-Friedmann Bach; avec le concours de MM. F. Delgrange, J. Jemain, Mmes. F. Olivier et Lasne.

Le Secrétaire, **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Dornstetter, Kaplan, Hüttenheim b. Benfeld (Elsaß).
Hetsch, G., Redakteur, Kopenhagen, Gl. Strand.
Koch, Dr., Görlitz, Luisenstraße 21.
Konservatorium für Musik, Prag I, Rudolfinum.
Rüffer, Mrs. L. H., London S.E., 51 Crystal Palace Park Road.

Ausgegeben Anfang Februar 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 26.

[International Musical Journal, VIIIth Year.]

English Sheet.

March. 1907.

English Matter in February and March Journals.

"Ancient Mariner", 243
Barnett's "Mountain Sylph", 238, 242
Bibliography, 199
Booklets on music, 239
Cathedrals, 199, 200, 206
Catholic music, 201
Codex Vaticanus, 206
Columba, St. 200
Copyright, 197, 203
Costume and opera, 199
Covent Garden, hist. of, 253
"English Catalogue of Books", 201
"English Opera-house", 239
"Everyman" play, 202
Fingal's cave and Iona, 200
Form in vocal music, 243
Hallé as pianist, 244
Harlequin in pantomime, 241, 253
Helmholtz's life 202
Indexing question, 244, 253
Iona, 200
Jews and national music, 242
Leighton House, 198
Lyceum Theatre history, 238, 253
"Magic-wove scarf", 238, 242
Masques, 175
Mass, music in the, 201
Morrice dance, 175
"Mountain Sylph", 238, 242
Old Testament recension, 206
"O. P." riots, 253
Opera in English, 239
Pageants, 175
Pantomime, Christmas, hist. of, 241
Pedalling, organ, 243
Piracy prevention Act, 197, 203
Repetition of words, 243
Shakespeare's musical allusions, 239, 244

English Books reviewed in Ditto.

Brown's bibliography 199; Bumpus's cathedrals 199; Calthrop's costume 199; Cambridge modern history 199; Columba, life of St. 200; Devine's ordinary of the Mass 201; English Catalogue of Books 201; "Everyman" 202; Macgillivray's Copyright 203; Old Testament recension 206; Barnett's reminiscences 242; Bell's miniature series 244; Bridge's Shakespeare-and-music birthday-book 244; Living masters of music series 248; Master musicians series 248; Musical literature in 4 languages list 248; Music of the masters series 248; Music-story series 249; Saxe-Wyndham's annals of Covent Garden 253.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 219.) The *Dutch Musical Association* offers *prizes*: — (a) About £ 9 for a biography of J. W. Lustig (1700—1796), organist in Gröningen, Holland, (the most distinguished Dutch musical litterateur of XVIII cent., but not yet in dictionaries), with special reference to his literary work. (b) About £ 13 for a Dutch technical vocabulary of organ-building, correlated to German, English and French terms. — Information on each from Mynheer J. M. Enschede, 88 Heerengracht, Amsterdam.

(Page 231.) *Handel's "Semele"* performed at Carlsruhe 23 Jan. 1907. Conductor, Max Brauer produced there operas. "The Pilot" 1895, "Morgiana" 1899.

Otto Goldschmidt †. Born 21 August 1829, has just died, Sunday 24 February 1907, aged 77. He had failed for some time, and knew that death was at hand, and at the end life merely ebbed away. Fully summarized biographical details will be seen in the lately issued Grove's Dictionary. His wife, Jenny Lind, was 9 years older, and died 19 years ago. Owing to her wealth he never knew musical drudgery; but he made his own activities. He was not a great musician, but he was a competent one. Further he was

Digitized by Google

a man of complete refinement and excellent heart; sterling qualities which he exercised in no contemptible sphere, being prominent in all the most important musical movements of this for 50 years his adopted country. His courtesy and tact softened acerbities, his long experience aided council, his method and thoroughness were a pattern, his acts of goodnature were numberless. Of this Society he was a staunch supporter, being the Vice-President of the English Section and active in the duties of that position. There will be many a heart-ache over his vacant place, and he will long live in the kindly memory of those who are left. "Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns".

Byelaws of the North German Section. Scope of the Publications.

The Branches having asked for succinct information in English as to the constitution of the Society, the following have been put on record in English: — (a) Sketch of the constitutional history, pp. 1—3 October 1906; (b) Present administrative personnel of the English Section, 40d, November 1906, and 162a February 1907; (c) General Rules of the Society, 162a. February 1907; (d) Governing Body Byelaws, 162c, February 1907.

There are now added: — (e) Byelaws of the N. German Section, given as sample; (f) Scope of the publications.

Byelaws of the N. German Section.

1. *Name, Jurisdiction, Headquarters, Aim.* The Section has for title, "The North German Section of the International Musical Society". It extends over the territory of the Prussian Provinces of Brandenburg, Hanover, Pommern, Posen, East Prussia, West Prussia, Rheinland, Schleswig-Holstein, and Westphalia; with Brunswick, Lippe, the Hanse-towns, Mecklenburg, and Oldenburg. It has its headquarters at Berlin. As a portion of the IMS. reorganized according to the Rules of 30th September 1904, the Section pursues the general aims of the IMS., under the special conditions of its own department.

2. *Method of carrying out the Aim of the Section.* The Section puts its members and machinery at disposal for the promotion of the IMS. publications, through the cooperation of individuals, and through reports made on the interior proceedings of the Section. On its own account, or through Allied Associations and connected Musical Societies, it organizes suitable performances and lectures; and takes part in the common operations of the IMS. through the attendance of its members at General Meetings and Congresses, and through that of its Directory at meetings of the Governing Body.

3. *Membership.* Any IMS. member resident in the jurisdiction of the Section can become an ordinary member thereof, on agreeing to the IMS. Rules adopted on 30th September 1904. Membership is effected by registration with the Secretary either of the Section or of the IMS. Withdrawal is effected by resignation at end of the working year, or through non-acceptance of the rules and byelaws. — Besides the ordinary members, the Sectional Directory can admit extraordinary members, who may take part in the meetings, entertainments, etc., but may not vote or elect. In particular, it can conclude alliances with existing Societies, whereby such Societies can take part in the Sectional entertainments.

Digitized by Google

4. *Machinery of the Section. Working Year.* The machinery consists of the Directory, the Local Branches, and the General Sectional Meeting. The working year runs from 1st October to 30th September.

5. *Directory.* At the head of the Section stands a Directory, consisting of 5 ordinary IMS. members resident in the jurisdiction; and these assign among themselves the offices of President and Secretary. — The first choice of a Sectional Directory is made by the Directory of the Society, and is valid until the first General Meeting of Sectional members thereafter, who then make their own choice. Persons so chosen are in office for 2 years from that date.

6. *Local Branches.* These can be made or reorganized according to the IMS. Rules of 30 September 1904 anywhere in the Sectional jurisdiction. The first choice of a Directory for a Local Branch in the terms of the Sectional Byelaws is made by the Sectional Directory, and is valid until the first meeting of the members forming themselves into a Branch, who then make their own choice. Persons so chosen hold office for 2 years from that date. Local Branches control their own affairs, report at least once a year on their proceedings to the Sectional Directory, and send to the Sectional General Meetings persons representing their interests.

7. *Sectional General Meeting.* The Sectional Directory calls a General Meeting within its jurisdiction once a year, to which summons is to be at issued at least a week in advance, with written notice of Agenda. The meeting, presided over by the Sectional Directory, carries out Resolutions and Elections by a majority of votes of those present, effects alterations of byelaws notified a month before by a two.thirds majority of those present, and effects dissolution of the Section by a two-thirds majority of all Sectional members.

Scope of the Publications.

The following is a translation of portion of the official address which inaugurated the Society's publications (p. 7, 8, Journal, 1st November 1899 : — "This armed escort — to pursue the metaphor — divides itself into light-armed and heavy-armed. Our Monthly Journal will give room for the light-horse of small essays, of reviews and criticisms, of occasional notes and reports. It will be primarily devoted to practical musical life. Novelties in the domain of concert, opera, composition, and authorship will here be notified, reviewed, and recorded in abstract. The interior life of the International Musical Society also will here find opportunity for expression, whether with regard to things or persons". [Etcetera. Science will here be presented in her less austere garb, and demonstration will be popular. Illustrations given of topics connected with education, liturgy, instrumental inventions, and new notations.] "In the Magazine on the other hand the heavy ordnance will come into play" [Illustrations]. — To similar effect, German Prospectus dated May 1901.

Thus the design is to devote the Monthly Journal mainly to current practical musical life, with a leaning to the scientific aspect of questions; while the Quarterly Magazine takes up large papers of historical or scientific value. The Supplement-Volumes (Beihefte), not included in the subscription but sold to members at reduced rate, contain papers of the latter class which are too large for the Magazine: and are in fact books published under the auspices of the Society.

Digitized by Google

As to mode of presentation, the essential basis on which the Society is founded is that its publications are polyglot under one cover. That is to say, each contributor writes in his own language, provided it is either German, English, French or Italian; while space in the publications is made available for each language roughly in proportion to the number of members speaking the same. In mitigation of the language-difficulty, there is assigned to each language which desires it and can show a sufficiency of numbers, a small Appendix, to contain abstracts of the matter foreign to it, or otherwise to act as key thereto; the "English Sheet" is on this principle. The plan here stated is the only practical one yet evolved for holding together an international publishing Society like the IMS.: see matter discussed at page 3, October 1906.

Notice to Subscribers.

The *General Index* for Year VII shortly to be supplied contains full index on all English matter of the year. This, though operating on both Journal and Magazine, is meant to be bound with the Journal. ☛ The delay this year has been caused by an accident in respect of the MS.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

BREITKOPF & HÄRTEL

POPULAR EDITION

LATEST NOVELTIES.

Pianoforte Solo.

		Net. s. d.
2241.	**Bach, W. Fr.,** Concerto for Organ, arranged by A. Stradal	3 0
2236.	**Sibelius, Jean,** op. 11. Carelia Suite	2 6

Pianoforte Duet.

2020/1.	**Sinigaglia,** op. 31, Nos. 1 and 2. Danza Piemontesi, arranged by E. Consolo each	2 0

Two Pianofortes.

2231.	**Wagner, R.,** Bridal Chorus from "Lohengrin", arranged for Harp and Pianoforte or Two Pianofortes by Joh. Snoer	2 0

Violin and Pianoforte.

4045.	**David, F.,** op. 16. Andante and Scherzo capriccioso	1 0
4046.	— Op. 39, No. 6. The Fountain	1 0
4034.	**Raff, J.,** Op. 85, No. 3. Celebrated Cavatina	1 0
4042.	**Schubert, François,** op. 13 No. 9. The Bee, edited by Hans Sitt	1 0

Violin and Pianoforte.

		Net. s. d.
2215.	**Weingartner, F.,** op. 42, No. 2. Sonata in F minor	4 0

Viola and Pianoforte.

2239.	**Haydn, J.,** Violoncello Concerto in D major, arranged by A. Spitzner	3 0

Violoncello.

2238.	**Haydn, J.,** Concerto in D for Violoncello and Pianoforte. Edited with new Cadenzas by F. A. Gevaert	2 0
2227/30	**Klengel, J.,** Op. 44. 6 Pieces for Violoncello and Pianoforte.	
	Book I., Romance, Old Dance	1 6
	Book II., Cradle Song, Mazurka	1 6
	Book III., Gavotte, Savoyard	1 6
2217.	— Technical Studies through all Keys	5 0

Wind Instruments.

2231.	**Orchestral Studies for Flute.** A collection of the most important passages from Operas, Symphonies, and other Orchestral Works, edited by E. Prill	3 0

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ

Neue Preisaufgaben

der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«.

I. Im Jahre 1727 erhielt Joh. Mattheson in Hamburg durch Vermittlung seines Schülers Hudemann einen Rätselkanon, den J. S. Bach in Leipzig hatte drucken lassen. Mattheson's Schüler bemühten sich um die Auflösung, »bis endlich ihrer zween, deren einer itzo den besten Organisten-Dienst in Gröningen besitzet, und sich schon mit einem öffentlichen Werck hervorgethan hat . . . sich folgender maaßen vereinbarten« (»Der Vollkommene Capellmeister, 1739, S. 412).

Der Groningensche Organist und Schüler Mattheson's war Jacob Wilhelm Lustig, geboren 1706 in Hamburg, 1728 zum Organisten der reformierten Martinikirche in Gröningen erwählt und 1796 dort gestorben im Alter von 91 Jahren.

In diesem langen Leben war Lustig nicht nur praktisch tätig, sondern auch literarisch; zahlreich sind seine Schriften musiktheoretischen und philosophischen Inhalts. Er war zweifellos der hervorragendste holländische Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts. Da er als Zeitgenosse die große Entwicklung der deutschen Tonkunst miterlebte, darf man vermuten, daß davon in seinen literarischen Arbeiten des öfteren die Rede sein mag. Diese Arbeiten dürften deshalb nicht unwichtige Beiträge zu unsrer Kenntnis von der Musikgeschichte des 2. und 3. Viertels des 18. Jahrhunderts liefern. Es fehlt jedoch im einzelnen der Nachweis darüber, ob Lustig in seinen Publikationen und in seiner praktischen Tätigkeit, soweit sie sich übersehen läßt, eigene selbständige Wege gegangen oder nur denen gefolgt ist, die anderswo, namentlich in Deutschland zuerst betreten wurden, ob und in welchem Maße er auf den Gang der holländischen Musikwissenschaft Einfluß ausgeübt hat.

Die »Vereeniging v. N.-N. M.« stellt darum als Preisaufgabe auf:

> Eine Biographie von Jakob Wilhelm Lustig († 1796 als Organist in Gröningen), mit eingehendem Nachweis über die Bedeutung und den Einfluß seiner literarischen Werke, sowie über die Quellen, aus denen er im einzelnen geschöpft hat.

Digitized by Google

Jury: Mr. J. A. Feith, Groningen.
Mr. D. F. Scheurleer, Den Haag.
Prof. Dr. M. Seiffert, Berlin.

Bedingungen: Preis **100 holl. Gulden**. Letzter Einlieferungstermin 1. Mai 1908. Adresse: Mr. J. W. Enschedé, Heerengracht 68, Amsterdam. Die weiteren Bestimmungen siehe Zeitschrift der IMG. VII, S. 238.

II. Die zweite Preisaufgabe, für die ein Preis von 150 Gulden ausgesetzt ist und die holländisch beantwortet werden muß (letzter Termin 1. Mai 1909), lautet:

> Ein vollständiges holländisches Fachlexikon des Orgelbaues, möglichst mit Angabe der analogen deutschen, englischen und französischen Fachwörter und, wenn nötig, mit Abbildungen.

Nähere Mitteilungen über diese Aufgabe mit Probebeispielen sind erhältlich durch den Sekretär der Vereeniging, Mr. J. M. Enschedé, Heerengracht 68, Amsterdam.

Ein kleiner Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels »Der Teufel ist los«.

»Eine Sammlung der im Jahre 1753 zu Leipzig durch die Erscheinung der Weiße'schen Operette »Der Teufel ist los« veranlaßten Streitschriften und Satyren von Steinel, Gottsched, Schulze, Rost, Grimm usw.«: so lautet der Titel des *Ms. Germ. 4°. 476* unter den Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin, das mir bei meinen Studien über die opéra comique in die Hände gekommen und meines Wissens vollständig noch nicht mitgeteilt worden ist. In Anknüpfung an den in der letzten Sitzung der Ortsgruppe Berlin von G. Calmus gehaltenen Vortrag[1]) über »Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller«, der sich mit dem Weiße'schen Singspiel »Der Teufel ist los« beschäftigt hat, dürfte die folgende kurze Inhaltsangabe vielleicht von Interesse sein.

Die Sammlung besteht aus 17 Nummern, Manuskripten und Drucken. Ein Inhaltsverzeichnis von W. v. Maltzahn 1858 gibt nur Auskunft über Ort des Drucks und Namen einiger Verfasser.

I. Rede an das Publikum d. 21. Februar 1753. (Autor Mag. Steinel.) Abschrift. Abgedruckt in Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818. S. 103 ff. Anhang: Die verworfene Kritik.

II. Der Hund und die Mücke: Eine Fabel (Abschrift). Aus Gottsched: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit. Heumonath 1753. No. XII.

III. Französischer Brief Gottscheds vom 24. Februar 1753 an Herrn von Dieskau »maitre de plaisir à Drèsde«. [Gottsched beklagt sich über die Aufnahme des Stückes »Der Teufel ist los« bei der Truppe des Theaterdirektors Koch.]

IV. Schreiben an Herrn K* in Z*. die Leipziger Schaubühne

1) S. S. 260 der Zeitschrift.

Digitized by Google

betreffend. Leipzig bei Georg Wilhelm Pouillard. 1753. 8°. 72 Seiten. Autor Schulze. [Enthält Klagen über Schauspieler, die ernste Stücke aufführen, wie über die der Lust- und Singspiele. Der Verfasser zeigt den schlechten Geschmack des Publikums und bedauert das Vergnügen desselben an den Rohheiten in dem Singspiel »Der Teufel ist los«. Er zitiert S. 71 eine Bemerkung Rousseau's aus den *Lettres sur différents sujets*: »Les deux petites pièces que vous m'envoyez, frondent assez bien ce mauvais goût établi depuis quelques années sur le théâtre. Mais il faut attendre de quelque exemple, qui fasse fortune, la réformation d'une erreur que l'ignorance et le mauvais goût des comédiens ont rendu générale.]

V. Antwort auf das Sendschreiben an Herrn K* in Z* die Leipziger Schaubühne betreffend 1753. 8°. 48. S. 19. Merzmonat 1753. [Daran anschließend eine Fabel: Der junge Falke.]

VI. Kurze Antwort auf die jüngst wider die Leipziger Schaubühne herausgegebene Schmähschrift, von einem Meistersänger aus der Oberpfalz. 1753. 4. 16 S.

VII. Schreiben an Herr Z in K. die Leipziger Schaubühne betreffend. »Wie mutig tummelt sich die komische Kritik« 1753. 16 S. 4.

VIII. (Abschrift) Schreiben an den Herrn Direktor der Leipziger Schaubühne. Horatius Exemplar ritae morum etc. Braunschweig 1753. 4. 5 Bl. [sehr geistreich. Anspielung darauf, wie eine Kritik dieser Art von Stücken bei Aristoteles ausgefallen sein würde. Als Anhang ein Verzeichnis der Schimpfworte, die im »Der Teufel ist los« vorkommen.]

IX. Schreiben an das Publikum, die Schaubühne betreffend. Frankfurt und Leipzig 1753. 8. 102 S. [aus neun verschiedenen Nummern bestehend.]

X. Poesie und Prosa zur Rettung der Ehre des Leipziger Schauplatzes ungefordert gemacht und zum Druck befördert von einem, der mannichmal zum Logen-, mannichmal zum Parterre-Pöbel gehöret. »Denn es gefiel mir der englische Teufel: Drum zähl' ich mich billig ohn' Anstand und Zweifel Zum Pöbel. Warum? Fragt x x darum.« Gedruckt im Jahr, da der Teufel loß war.

XI. (Abschrift) Prose allein zur Rettung der Ehre des Herrn Schulze wider die Poesie und Prose eines Ungenannten von einem Freunde der Wahrheit, der guten Sitten und des guten Geschmackes aufgesetzt. Gedruckt im Jahr, da der Teufel gebunden war. 4. 24 Bl.

[»Ein Ding mag noch so närrisch sein,
Es sey nur neu, so nimmts den Pöbel ein.
Er sieht's und er erstaunt. Kein Fluchen darf ihn rühren.
Drauf kömmt die Zeit und denkt an ihre Pflicht,
Denn sie versteht die Kunst die Narren zu bekehren,
Sie mögen wollen oder nicht.« (Gellert.)]

XII. Vernunftmäßige Beurteilung zweier Schreiben, die wider das Schreiben an Herrn K* in Z* die Leipziger Schaubühne betreffend herausgekommen, aus den Gründen der Vernunftlehre und der Natur der Sachen erwiesen.

[Scinditur incertum studia in contraria vulgus (Virgil). Leipzig, gedruckt bei Jos. Gabriel Büschel. 1753 [in Briefform] S. 50. Anmerkung: ... Um

Ihnen dies recht verständlich zu machen, hochzuverehrender Herr, muß ich Ihnen die Historie dieses komischen Krieges erzählen. Herr Schulze las in einer öffentlichen Gesellschaft, von welcher er ein Mitglied ist, vor einigen Monathen den Grundriß des Schreibens an Herrn K* in Z* in Gestalt einer Abhandlung »von dem Verfalle des theatralischen Geschmackes« vor, ohne daran zu gedenken, es herausgeben zu wollen. Dieses Verlangen wurde von einigen getreuen Verehrern alsbald den Komödianten hinterbracht, welche sich aber, da sie die Schrift selbst nicht in Händen hatten, an Schimpfworten und Drohungen, die sie häufig ausstießen, begnügen ließen. Mein Freund lachte darüber, wie natürlich, und behielt seine Schrift im Pulte. Einige Zeit hernach hatte der berühmte Herausgeber »des Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit« Gelegenheit bei Erzählung einer französischen Schrift, die das Theater angeht »*Lettre sur le théâtre Anglois*«, in ein paar kleinen Noten von unserer hiesigen Schaubühne zu reden: und da hatte er die Kühnheit zu sagen, daß die Komödianten Geld für ihre Vorstellungen nähmen und daß das Stück »Der Teufel ist los« ein schlechtes Stück wäre.]

XIII. Catalogus von allerhand nutz und brauchbaren Meubles, bestehend in Uhren, Silberwerk, feinen Gemählden und Kupferstichen, musikalischen Instrumenten, Spiegeln, Waaren, Betten, Wäsche u. dgl., auch Büchern, welche im Quantischen Hof auf dem hier zubereiteten Theater, am Heinrichs Tage, ist der 12. Juli 1753, gegen gleich baare Bezahlung in unverrufenen Münzsorten verauctionniert werden sollen durch Friedlieb Hannibal Hadrian, verpflichteten komischen Proclamatore. Leipzig, 1753. 4. 4 Blt.

XIV. (Abschrift) Der Teufel an den Kunstrichter der Leipziger Schaubühne. Altenau 1753, abgedruckt in Schmid: Anthologie der Deutschen. Leipzig 1770. 1 Bd. S. 213ff.

XV. Nachricht für die Komödianten. 8°. 7 S. ohne besonderen Haupttitel [sehr humoristisch. No. 1. Aus Engelland ein Recept wider den Teufel; gut für allerley Komödianten zu gebrauchen und ihn Knall und Fall von denselben auszutreiben, wenn er sie besessen hat; welchem annoch beygefügt ein genealogisches Geschlechtsregister von allen denen, die unter den Komödianten seine nächsten Freunde sind, nebst annoch einem nützlichen Appendice, wie man mit den Furien zu rechte kommen könne, daß sie, ohne sich etwan an den Komödianten, ihren eidbrüchigen Bundesgenossen, zu vergreifen, auch Reisaus nehmen.]

XVI. (Abschrift) [Ein Quartblatt ohne Titel; es beginnt: Nachdem der Entrepreneur des Katzen Concerts usw.]

XVII. Der kleine Prophet von Böhmisch-Broda. Prag 1753. 8°. 32 S. (Diese Satyre, mehr Nachahmung als Übersetzung des »*petit prophète de Boemischbroda*« v. Grimm ist v. L. Adelg. Victoire Gottsched. Siehe »Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit« Bd. 3. S. 658ff. 1753. — Chronologie des deutschen Theaters S. 162—164. — Flögel: Geschichte der komischen Literatur. Bd. 3 S. 511. S. 540.)

[1. Kapitel: Die drei Menuetten. 2. Kapitel: Die Stimmen. 3. Kapitel: Die Marionetten. — »Und ob ich gleich viel Marionetten-Buden in meinem Leben gesehen, so hatte ich doch noch keine schönere funden: denn die Verzierungen waren schön und die Logen gemahlet sehr fein und lieblich. — Und bey allen umziehenden Banden deutscher Comödianten hatte ich nichts dergleichen gesehen; obgleich Menschen und keyne Marionetten dabey spielen«. 4. Capitel: Die blauen Augen. 5. Capitel: Der Kellner [In Capitel 4

Digitized by Google

und 5 Anspielung auf Jobsen, den Schuhflicker, aus »Der Teufel ist los«.] ... »Aber ich ergrimmte in meinem Herzen auf die schlechte Musik, die ich hörete: Denn ich bin zornig, wenn ich böse werde«. 6. Capitel: Die Furie. 7. Capitel: Der Zauberer. 8. Capitel: Die Geister oder Teufel. 9. Capitel: Die Panduren. 10. Capitel: Das Lachen. — »Und du sollst es drucken lassen, wenn du einen Buchdrucker finden kannst, denn die Lügen hat sich der Pressen bemeistert und die Wahrheit kann nicht ohne Zensur gedruckt werden und die Censoren unterschreiben nicht, was wahr ist, sondern was falsch ist und von der Lügen ist.« 11. Capitel: Der Winkel. 12. Capitel: Die Offenbahrung. 13. Capitel: Die Wanderung [über Neuber]. 14. Capitel: Der Abfall. 15. Capitel: Der Kellner [ist gegen den Theaterdirektor Koch gerichtet]. 16. Capitel: Die Verheißung. 17. Capitel: Die Maulschelle.]

Berlin. **Amalie Arnheim.**

Das Singebuch des Adam Puschmann,

nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs.

Herausgegeben von G. Münzer. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906. 96 S. Großfolio. 15 Mark.

Der bisher von der Fachwissenschaft vernachlässigte Meistergesang des 16. Jahrhunderts erfährt durch die vorliegende Publikation seine erste, strengeren Ansprüchen genügende Behandlung[1]). Der neue Gegenstand erfordert eine neue Methode, besonders der Textkritik, die sich erfahrungsgemäß erst allmählich entwickelt. Man denke etwa an den Weg, den die germanistische Forschung bei der Erschließung der mittelhochdeutschen Texte zurückzulegen hatte, bis sie in Lachmann's Textkritik Sicherheit der Methode gewann. Eine solche ist für das ganze Gebiet mittelalterlicher Monodien noch nicht recht vorhanden, und für des Verfassers Spezialgebiet, das er als erster betritt, ist sie noch ganz neu zu gewinnen. Das muß für den Standpunkt der Kritik maßgebend sein: so gesehen, verdient das Werk, das den vielfältigen Stoff zuerst behandelt, volle Anerkennung.

Die Anlage des Buches ist zweckmäßig. Eine längere Einleitung orientiert über Ziele, Methode, Quellen und Resultate der Arbeit und bespricht ausführlich die Notation Puschmann's, mehr andeutend den Zusammenhang des Meistergesangs mit dem protestantischen Choral. Es folgt der Kommentar zu dem Abdruck der Melodien, der die ästhetische Bewertung der Melodien, Nachweise über ihre Architektonik, über Beziehungen zum Choral und literarische Anmerkungen enthält.

Der Abdruck der Melodien (S. 29–84) macht den Hauptteil des Werkes aus; er bringt im Kerne Puschmann's Notierungen nach *cod. M 1009* der Breslauer Stadtbibliothek; für Behaim und Hans Sachs werden authentische Quellen herangezogen, stellenweise sind Varianten aus anderen (bes. Nürnberger) Handschriften gegeben.

Den Beschluß macht ein Abdruck der Dedikationen an die Magistrate verschiedener Städte, denen er sein Werk vorgelegt hatte, und an seinen Freund Wolff Herolt sowie der 4 Traktate, die als letzte und vermehrte handschriftliche Fassung neben dem Jonas'schen (Hallenser) Neudruck der Ausgabe von 1571 eine Publikation verdienen.

Drei gute Faksimilien zeigen (S. 1, Titelbild der Publikation) die Malerei der inneren Deckelseite — Hans Sachs und Adam Puschmann im Porträt; (S. 28) eine Seite der Notenschrift (f. 412v) und (S. 85) das Titelblatt des Kodex. Leider fehlt ein Register, wenigstens der abgedruckten Melodien.

1) Curt Mey's Buch und seine einzelnen Aufsätze entsprechen solchen Ansprüchen nicht. Vgl. Münzer S. 6, Sp. a, Anm. 3.

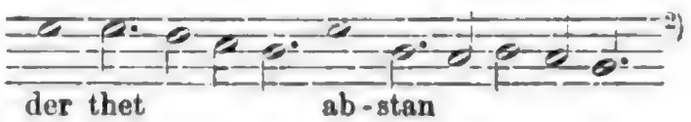
Digitized by Google

Verfasser betont im Vorwort, daß seine Arbeit mehr Probleme als Lösungen bringen müsse; dieser Geist der Vorsicht waltet im allgemeinen durch das ganze Buch hindurch; an einigen Stellen freilich wünschte man ihn reger zu sehen. Das Hauptziel und -verdienst der Arbeit beruht in der Publizierung einer größeren Menge von Melodien und ihrer musikalischen Bewertung (vgl. S. 11). Hier geht der Verfasser mit feinem Sinn und scheinbar auch mit einer gewissen Behaglichkeit zu Werke, wie sein Urteil über Bastian Meissner's Ton »nicht besonders« (Nr. 185) zeigen mag.

Das Resultat dieser Bewertung (S. 6, Sp. b): »Die Melodien der Meistersinger sind besser als ihr Ruf«, das der Verfasser S. 10, Sp. b noch viel positiver faßt, macht denn auch neben der Mitteilung der Melodien selbst den Hauptwert der Publikation aus; mit vorsichtiger Benutzung brauchbarer Zeugnisse quellenmäßig gewonnen, verdient es Vertrauen; indem es das ungerechte Urteile eines Ambros[1], Dommer u. a. umstößt, ist es hoffentlich berufen, dem neuen Arbeitsfelde Arbeiter zu gewinnen; Münzer's Hinweis auf die dreifachen Beziehungen zur Musikkultur des Reformationszeitalters: zum geistlichen Lied, zum Volkslied und zum gregorianischen Choral sollte ihm dies Interesse sichern.

Die Vorarbeiten zur Gewinnung des angegebenen Hauptresultates lieferten dem Verfasser eine Menge wichtiger und ganz neuer Aufschlüsse, die nun in den vielfachen treffenden Bemerkungen der Einleitung und des Kommentars verstreut sind. Sie haben selbständigen Wert, erscheinen aber, dem Ziele des Verfassers entsprechend, meist ohne ausführlichere Begründung. Ich möchte nur auf die Charakterisierung der Entwicklung des Meistergesangs S. 10, Sp. a hinweisen: der älteren Zeit (vertreten durch die Kolmarer Hds.) mit der Anlehnung an den gregorianischen Choral, wird die jüngere (seit Hans Sachs), beeinflußt vom protestantischen geistlichen Lied, gegenübergestellt; ferner: übermäßige Koloratur, ein Zeichen des Verfalles (17. Jahrhundert) oder der persönlichen Unfähigkeit des einzelnen; die Ausführungen über das Verhältnis Puschmann's zur Kolmarer Hds. und anderen Quellen, über die Kompositionstechnik, sowie über die Namen der Töne.

Eingehender bespricht der Verfasser die Notation Puschmann's und im Zusammenhang damit die Rhythmik des Meistergesangs. Für den Text stellt er Silbenzählung fest, für die Notation Mensurlosigkeit. Somit erfolgt die Rhythmisierung nach den Prosaakzenten des Textes; in diesem Sinne hätte die Anm. 1 auf S. 9, Sp. a genauer gefaßt werden können. Bezüglich des Punktes in der Notation neige ich zu der Ansicht, daß er rhythmische Bedeutung nicht hat. Er scheint mir als Zeichen der Trennung von Haupt- (Choral-) und Koloraturnoten mehr ein orthographisches Mittel zu sein. In einer Verwendung stimmt der spätere Meistersinger Benedict von Watt mit Puschmann überein, nämlich dort, wo die letzte Note des Chorals vor einer (mehr als ein-tönigen!) Koloratur zur halben mit Punkt gemacht wird. Vgl.



mit den Beispielen auf S. 8. Mitten in der Koloratur kommt der Punkt bei B. v. Watt überhaupt nicht vor.

Die Bemerkung S. 21 zu Nr. 114—149, Puschmann stelle in der Breslauer Hds. die Koloratur durch schwarze (Viertel!) Noten dar, in M 6 hingegen durch weiße, scheint in Widerspruch zu dem Faksimile II und S. 8, Sp. a zu stehen; vielfach möchte man die schwarzen Notenköpfe lieber durch Zusammenlaufen der Tinte auf dem überaus schlechten Papier (vgl. Faks. S. 28) erklären. Im ganzen wird man nach des Verfassers Angaben Puschmann's Notierungssystem nicht gerade konsequent nennen können. Besser lautet das Urteil (S. 9, Sp. b) über die Wiedergabe der Tonalität darin, wozu man als Begründung noch die Stelle über die Mithilfe eines

1) Musikgeschichte II, S. 275 ff.
2) Nürnberg, Will III, 784 f. 532.

Digitized by Google

»verstendigen musici und cantoris«, der »kein Meistersinger gewesen« nachlesen möge (S. 96, Sp. a).

Die Wiedergabe der Melodien aus der Breslauer Hds., soweit ich sie an Stichproben kontrollieren konnte, ist zuverlässig. Verfasser gibt selbst (S. 6, Sp. b) die Einschränkung an, unter der man ihnen typische Bedeutung beimessen darf: wenn man sie als Nürnbergische Tradition spät-Hans Sachs'scher Zeit in Puschmann'scher Färbung betrachtet. Darüber hinaus, zu den Urquellen meisterlicher Überlieferung, geht er in zwei Fällen, bei Hans Sachs und Michel Behaim. Die Zwickauer Sachshds. gibt sich — diese Bemerkung wäre vielleicht erwünscht gewesen — mit der Zeitmessung der Noten, besonders der Koloraturen, erfolgreiche Mühe; nach der Mehrzahl der Fälle zu urteilen, scheint beabsichtigt gewesen zu sein, daß die Koloraturen immer den Wert von 1, 2, 3 und mehr vollständigen Minimen haben sollten; hiernach wäre der Emendation, besonders bezüglich des Punktes, ein Hilfsmittel geboten, und man würde dem Verfasser zustimmen müssen, wenn er z. B. im Anfang der überhohen Bergweise (S. 72) über der Silbe ‚ferr' den Punkt hinter f gegen die Hds. zusetzt; bezüglich der Messung der Hauptnoten weise ich nur auf die meist vorzügliche Darstellung der klingenden Reime durch ▭ o hin. In der Publikation der Zwickauer Notierungen hatte Verfasser einen, wenn auch nicht zulänglichen Vorgänger in C. Mey. Die Melodien Behaim's dagegen erfahren hier ihre überhaupt erste Veröffentlichung nach *cod. pal. germ.* 312 und *cgm* 291 (S. 49 ff.). Über das Abhängigkeitsverhältnis der beiden gibt Verfasser nur an, daß BM eine Kopie von BH sei. Ich kenne BH[1]) nicht, möchte aber auf den Umstand aufmerksam machen, daß die Melodien in veränderter Reihenfolge erscheinen; nämlich so:

BH	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
BM	1	2	3	8	4	5	6	7	9	10	11

hier ist in BM allerdings nur einmal von BH abgewichen, eine Freiheit des »Abschreibers« Jorg von Clein, die auch sonst, z. B. in der freien Behandlung der Überschriften ihr Analogon hat. Durch Heranziehung einer dritten, Dresdener Hds. können noch einige Aufschlüsse gewonnen werden. Diese Hds., (*M* 180 [früher 89d][2]) 129 Blatt 4° 15. Jahrh.), die 4 Melodien bringt, hat, für sich allein genommen, wenig Wert; dagegen muß sie herangezogen werden, wenn sie in Zweifelsfällen mit einer der vorgenannten gegen die andere steht[3]). Nach des Verfassers Vorgang sei sie BD genannt. Ohne Schlüssel geschrieben, bedient sie sich nur eines Notenzeichens: ∼; bei Ligaturen (selten!) hängt sie solche Fliegenfüsse aneinander. Mit dieser Einförmigkeit der Zeichen bestätigt sie des Verfassers Bedenken gegen die Art der Aufzeichnung in BM (S. 20 zu Nr. VI) und gibt BH recht. Zu den einzelnen Melodien ergeben sich folgende Bemerkungen:

Gekrönte Weise (BD f. 71). BM schreibt den Schluß des Stollen falsch, bei der Rep. im *A*[4]) richtig. BD (=BH) unterstützt hier die Verbesserung, die man schon aus Analogiegründen vornehmen mußte. — Alle 3 Hds. repetieren übereinstimmend den Stollen erst vom 2. Reime an. — Die Abweichung zwischen dem drittletzten Reime des S und dem entsprechenden im A in BH halte ich für einen Schreibfehler, den BM mitmacht (nebst einer weiteren selbständigen Abweichung: Drittletzte Note d — statt e, wie BH und BD haben), während BD die richtige Übereinstimmung zwischen S und A bringt. — BD hat denselben Text wie BH und BM.

Die Hofweise (S. 53 Nr. IX). BD f. 94 mit dem Text: Ich sag Dir lob vnd ere. Der Text von BH = BM folgt in BD als 2. Gedicht zur Hofweise.

A 1 und 2 dürften nach Ausweis von BM und BD besser eine Terz höher zu lesen sein. Daß der A in der höheren Oktave des S-Schlusses beginnt, kommt auch in der gekrönten, der verkehrten und der schlecht goldenen Weise vor. Die Gleichung

1) BH = Heidelberger *Hds. cod. pal. germ.* 312; BM = Münchner *Hds. cgm.* 291.

2) Der Eitner-Kade'sche Katalog führt diese beiden Signaturen als verschiedene Hds. bezeichnend an, ohne ihre Identität zu bemerken.

3) Daß sie direkt aus BH geflossen, ist unwahrscheinlich. S. u.

4) A = Abgesang, S = Stollen.

Digitized by Google

S 2/3 = A 4 (s. Kommentar) durfte für BH nur lauten S 2 = A 4; so ist sie auch in BM nnd BD erfüllt.

Die Siegweise (S. 53 Nr. X). BD f. 118 mit dem Text: Ich breys Maria, dy vil reine meit.

BH und BM stimmen überein; BD weicht unbedeutend ab und übersieht A 4 und 5 den Schlüsselwechsel; wo BH mitten in A 5 mit einer neuen Zeile zu dem alten Schlüssel zurückkehrt, wird auch BD (bei ++++) wieder richtig. Man vgl.:



Dies möchte der stärkste Anlaß sein, an eine direkte Abhängigkeit BD's von BH zu glauben, wozu auch die Wahl einer gleichen Notierungsart in BD veranlassen könnte; jedoch stimmen die Abweichungen der Melodieführung, die nicht auf Übersehen des Schlüsselwechsels beruhen, sowie die Wahl anderer Texte in BD bedenklich. Einen Bestätigungswert gegen BH kann man ihr somit vorderhand nicht absprechen.

Die lange Weise (S. 54 Nr. XI). BD f. 106 mit dem Text: Maria meit / ein wurczel vnd ein stame.

Bei der S. 55 als zweifelhaft bezeichneten Stelle im drittletzten Reim des Abgesangs fällt die Entscheidung mit BM = BD für das Eingeklammerte: f g f.

Die Bemerkung S 2 = A 2 = 4 (s. Kommentar) muß richtig heißen S 3! ≅ A 2 = A 4), denn die ersten vier Silben des Liedes machen einen selbständigen Reim aus so daß sich die Reimzählung um 1 verschiebt. — A 1 = A 3. — BD hat hier viele Abweichungen, mit Ausnahme von S 7 und A 1, 10, 11, 12 alles Schlüsselfehler; am Schlusse noch eine Verzierung: (f) e g f. —

Einen wertvollen Teil des Buches machen die im Kommentar gegebenen Hinweise auf Choralanklänge aus. Der überaus enge Zusammenhang zwischen der Sachsschen Silberweis (vgl. S. 26 Nr. 281) und dem Lutherchoral »Ein' feste Burg« ist ein vortreffliches Symbol für die Wurzelung des bürgerlichen Meistergesangs im Boden der Reformation[1]). Diese reformatorische Tendenz ist seine wesentliche Seite; hieran muß sich auch das allgemeine Urteil über ihn orientieren. Der vom Verfasser an den Melodien selbst gelieferte Nachweis von Choralanklängen und -benutzungen läßt sich auch literarisch stark aus den Geschichten des protestantischen und katholischen Kirchenlieds von Fallersleben, Wackernagel u. a. belegen. Dort sind es anfangs hauptsächlich die älteren Töne eines Regenbogen und Muscatplüet, die in den Melodieangaben genannt werden. Aber auch noch in dem »Christlichen Gesangbüchlein«, Coburg 1621, taucht der lange Ton Maienschein's als Melodie zu einem (allerdings meistersingerischen) Liede von Absalon auf.

Zu den Choralbenutzungen bei Puschmann (S. 21 Nr. 143) muß noch die von »ein Kindelein so lobelich« in der Rotkehlchenweise (Hds. *P. f.* 268[2]). Nürnberg Fen. V 182f. 89/90) aufgeführt werden. Die Melodie stimmt ausgezeichnet zu der mir zufällig aus dem Lautenbuche des Fabricius[3]) bekannten Fassung; der Text erscheint in der dritten Strophe. Das Zitat des Lutherbriefes gelegentlich der Besprechung der Silberweise H. S.'s (S. 10) wäre vielleicht besser fortgeblieben. Denn einmal kommt der Brief sowohl für die Silberweise (komponiert 1513 — bewährt 1531), als auch für den Lutherchoral (nachweisbar um 1529, mit der Jahrzahl 1536 (nach Riederer[4]) ein wenig post

1) Er blüht ganz vorwiegend in evangelischen Städten; in einigen erlischt er mit der Gegenreformation.

2) Der Bohn'sche Katalog gibt den Anfang im Alt- statt im Tenorschlüssel.

3) Kopenhagen, *Thottskesameling*, 4° Nr. 841 f. 147 v., ca. 1608.

4) Riederer, Von der Einführung des deutschen Gesanges ... Nbg. 1759.

Digitized by Google

festum; vor allem aber ist er für Luther's Beziehungen zur musikalischen Seite des Meistergesangs gar nicht beweisend; er fährt nämlich fort: »Lateinische Bücher können wir selber machen, an teutschen Büchern zu schreiben lernen wir fleißig ...«. Überhaupt wird man sagen müssen, daß die Bemerkungen textlicher und allgemeiner literarischer Natur zu den weniger glücklichen Partien des Buches gehören. Hierher rechne ich die vielfachen Anmerkungen zu Hans Sachs'schen und anderen Texten, wie z. B. die auf S. 18 Nr. 91 »Text von H. S. interessanter als die Melodie«. — Zu Nr. 108: Der Text ist nicht H. S. Eigentum, sondern steht im Jesus Sirach 9. — Auch das zu Nr. 61 als kulturhistorisch interessanter Gegensatz erwähnte verliert diesen Charakter, wenn man es als Umdichtung einer Bibelstelle betrachtet, worauf der Stil hinweist. Des Verfassers Bestreben, an der literarischen Seite seiner Hds. nicht achtlos vorbeizugehen und so Farbe und Leben in sein Werk zu bringen, soll nicht verkannt werden. Indes findet man das auf Hans Sachs bezügliche ausreichend in den Arbeiten der Germanisten, während es in einem Kommentar zu Melodien verstreut, zu aphoristisch wirkt. Das gilt auch von den Bemerkungen zu der Parabel von den drei Ringen bei Behaim (S. 5 und S. 19). Man würde erwarten, zu hören, ob die Behaim'sche Fassung auch wirklich sein Eigentum ist, oder ob sie schon in der deutschen Übersetzung des Boccaccio von 1472 zu finden ist, oder ob diese Fassung anderswo in Stoffsammlungen sich erhielt. Dankenswert ist der Abdruck der beiden musikhistorisch interessanten Zitate S. 19. — Es folgen nun noch einige Zusätze und Berichtigungen. — Zu S. 18 Nr. 88: Die Bedeutung des Mönchs von Salzburg geht, vor K und vor cgm 715 und 716, vor allem aus der Mondsee-Wiener Hds. (ed Mayer-Rietsch) hervor. — Schiller's Hofton S. 18 Nr. 76 gleicht der Flammweise Wolfram's S. 17 Nr. 53! (Bei B. v. Watt findet ein gleiches Verhältnis nicht statt.) Ich möchte auf eine Bemerkung der Val. Voigthds. hinweisen, die f. 272 (1538 datiert) schreibt: »In Hertzog Ernsts Dohn oder in der Flamweis«. Diese Wahl zwischen dem Herzog Ernst-Ton und der Flamweise (Wolfram's?) wird auch sonst noch in Melodieangaben freigestellt; in den Kreis der Untersuchungen wird man nach obigem also auch noch Schiller's Hofton ziehen müssen. Die Verwirrung bezüglich dieser 3 Töne scheint schon früh eingetreten zu sein.

Zu Nr. 83. Hier müssen Puschmann und B. v. Watt dieselbe Quelle gehabt oder Benedict von P. abgeschrieben haben. Beider Aufzeichnungen stimmen wörtlich überein, sogar in dem bei Watt nur dieses eine Mal auftretenden g-Schlüssel auf der 4. Linie. Nürnberg Will III 784, f. 549.)

Bei der Aufzählung der Hds. hätte man eine noch genauere Datierung[1]) und an einer Stelle des Werkes wenigstens ihre vollen Signaturen zu erfahren gewünscht. Von den Nürnbergern gehören 792—96 und 784 unter die Signatur Will III; 182 unter Fen(itzer) V 182. — M 3999, an anderer Stelle auch treffend vom Verfasser »Kleine Kolmarer« Hds. genannt, muß cgm 4999! heißen (vgl. S. 11 und S. 9 Anm. 2). — Bei Fen. V 182, nach 1593 entstanden, liegt es nahe, an eine Verwandtschaft mit P zu denken; der Schreiber interessiert sich ungemein für Puschmann, wie die Mitteilung fast sämtlicher Töne, sehr vieler Texte Puschmann's und mehrere eingelegte Zettel bekunden. Das Nähere müßte eine genauere Untersuchung lehren.

Zum Schluß seien einige Druckfehler und Versehen angegeben:

S. 23 zu Nr. 194. Da Verfasser alle Tonnamen im Nominativ gibt, so hätte er auch hier: graber (grauer) statt Graben-Ton schreiben müssen.

S. 17, zu Nr. 55. Hönweise, wie Bohn und andere Hds. den Ton geben, nicht hohe weise.

S. 82, zu Nr. 283. Vgl. Faks. S. 28. Verfasser verliest den Punkt hinter cap.; also: Römer 5. cap.[2]).

Zum (diplomatischen?) Abdruck des letzten Faksimiles lese ich: S. 85: Z. 1 Grünttlicher | (Z. 3 u. ff.: vnd!) ‖ Z. 4 Sich Z. 6/7 eygentschafft | Z. 10 zusampt ‖ Z. 13 mitt ‖ ibid. ange . . . ‖ Z. 14 solch = . . . Z. 18 Autorem (lat.) ‖ ibid. druck | ibid. Publicirt (lat.) ‖

1) Behaim, »wenn er auch dem Meistergesange im engeren Sinne nicht angehörte« (S. 7) — auch zeitlch nicht; er ist ein selbständiger Fahrender des 15. Jahrhunderts.

2) Vgl. die Bibel oder die ganze heilige Schrift des alten und neuen Testaments.

Z. 19 Autorem (lat.) Z. 21 vnd Z. 22 von ‖ ibid. art ‖ Z. 23 versen ‖ Z. 26 Autorem (lat.) ‖ ibid. Puschman ‖ Z. 28. deutschen ‖ Z. 30 adi . in . . . ‖

S. 17, zu Nr. 57: Walters.
S. 18, zu Nr. 78: Anwendung (statt Anordnung des Verfassers).
S. 18, zu Nr. 85: Nr. 792 (statt 742 des Verfassers).
S. 18, zu Nr. 93: huius (statt huins d. V.).
S. 21. zu Nr. 150—154 (nicht 140—154).
S. 25, Sp. b, Z. 2: nicht J, sondern V (f. 116 u. 137 v) gibt 2 Fassungen.

Der Wert des Werkes besteht, um es noch einmal zusammenzufassen, in der erstmaligen Veröffentlichung vieler Melodien des bürgerlichen Meistergesangs des 16. Jahrhunderts unter Heranziehung zweier authentischer Quellen; in dem Nachweis ihres Aufbaues und ihrer ästhetischen Bewertung; in der Aufdeckung ihrer Beziehungen zum protestantischen Kirchenliede — und nicht zum letzten darin, daß der Verfasser die noch schwebende Frage nach dem Rhythmus mittelalterlicher Monodien für diese eine Stelle des weitverzweigten Gebietes erfolgreich in Angriff genommen hat.

Berlin. **Robert Staiger.**

Sang und Klang aus alter Zeit.

Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhdts. Mit dem Porträt des letzten Lautenisten Chr. Gottlieb Scheidler und zahlreichen Nachbildungen alter Notenschriftproben. Herausgeg. von Wilhelm Tappert. Lang gr. 8°. XVI und 129 S. Berlin, Leo Liepmannssohn 1906. Subskriptionspreis ℳ 9,—, Ladenpreis ℳ 12,—.

Die werktätige Förderung und verhältnismäßig rasche Sicherung der seinerzeitigen Subskription auf dieses Buch darf als ein erfreulicher Beweis des regen Interesses für Publikationen solcher Art angesehen werden, mochte auch in das sachliche Interesse durch die »Mitteilungen« Tappert's bei der Subskriptionseröffnung etwas von persönlichem Interesse mit eingeflossen sein. Über 30 Jahre ist Tappert nach seinem Bekenntnis auf dem Gebiete alter Instrumentaltabulaturen publizistisch tätig; seine vielseitigen Kenntnisse und Verdienste um die systematische Sammlung eines so mannigfaltigen und umfänglichen Materials, sowie die Priorität der Entzifferung so mancher »rätselhaften« Tabulatur zu verleugnen, wird billigerweise keinem von uns »Jüngeren« einfallen. Wenn aber Tappert in jenen »Mitteilungen« erklärt: »Robert Eitner schrieb 1886 in der vielbändigen »Deutschen Bibliographie«, ich sei der einzige, welcher das Gebiet der Tabulaturen (und der musikalischen Notation überhaupt) völlig beherrscht. Im Laufe der mittlerweile verflossenen 20 Jahre hat sich nichts geändert und noch heute stehe ich ganz allein, was gar nicht angenehm ist: mir wäre es schon lieber, wenn auch andere, ja recht viele sich damit beschäftigten« — dann meine ich, daß er sich doch eines gewissen Eigensinns schuldig macht und sein etwas sentimentaler Wunsch wie Eitner's Urteil heute nicht mehr so ganz angebracht sind. Gerade während jener 20 Jahre ist in Tabulaturen, besonders Lautentabulaturen, sehr eifrig gearbeitet und manches treffliche Ergebnis gezeitigt worden. Ich nenne von Deutschen: Fleischer, Riemann, Radecke, Körte; von Franzosen: Michel Brenet, Henri Quittard; von Italienern: Oskar Chilesotti; von Spaniern: Gugliermo Morphy usf.

Bei Tappert allerdings ist es ein Moment, das seine Richtung und sein Bestreben einigermaßen differenziert: der Versuch, eine chronologische Darstellung und Übersicht der Tabulaturen zu geben. Ein Teil hiervon und eine Auslese aus einem während 50 Jahren entstandenen handschriftlichen Kompendium: »Entwicklungsgeschichte der musikalischen Zeichenschrift von 900—1900«, dessen Erwerbung für die Kgl. Bibliothek in Berlin nicht zustande kam, stellt die vorliegende Publikation dar. Sie wendet sich nicht bloß an den »Spezialisten«, sondern auch an die Liebhaber. Die populäre Tendenz, die ja ohne Frage nur begrüßenswert ist, läßt das Vorwort, ein Abriß der Geschichte der Notationen, zwar nicht verkennen. Ich zweifle aber, ob dieser Abriß

Digitized by Google

vermöge seiner gar zu aphoristischen Form geeignet ist, gerade den Liebhabern die richtigen Vorstellungen zu vermitteln. Dazu stößt der Fachkundige zum Teil auf Ansichten, die heute als überwunden gelten; so, wenn das *et* und *con* der deutschen Lautentabulatur als tironische Zeichen erklärt werden. Vor Jahren schon hat Fleischer (Vjhrschr. II. Bd. S. 507 ff., Besprechung von Land's »*Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*«, nachgewiesen, daß die auf dem 5. Lautenbunde den Buchstaben des deutschen Alphabets folgenden Charaktere: das lange ꝛ, das kurze ꝛ (*et*) und das *con*, in der nach Hans Judenkünig üblichen, der Ziffer *9* (von Hans Newsidler 1536 direkt, allerdings irrig für die »Neun« erklärt) ähnlichen Gestaltung, als indisch-arabische Zahlzeichen (für 3, 4 und 5) anzusehen sind.

Der Begriff Tabulatur scheint mir weder umfassend noch prägnant genug definiert zu sein. Erstens ist zu bemerken, daß wohl die Italiener, Franzosen und Deutschen von Tabulatur sprechen, die Spanier hingegen hierfür den Ausdruck »*cifra*« gebrauchen. In etymologischer Beziehung verhält sichs meiner Ansicht nach mit der italienischen Wortbildung »*Intavolatura*« nicht anders wie z. B. mit den Wörtern: registratura, copiatura, partitura usw. zu registro, copia, partita. Die im Italienischen ziemlich häufige Substantivbildung aus dem lateinischen participium futuri beinhaltet das Zweckdienliche einer Sache, die methodische Art eines Verfahrens. In musikinstrumentalem Sinne also würde der Ausdruck »*Intavolatura*« (von intavolare »täfeln dielen«, im weiteren Wortsinn »in ein Register eintragen« vgl. im Grundbuch intabulieren) die zweckdienliche, methodische Registrierung d. i. Notierung für ein bestimmtes Instrument bedeuten, dessen Name regelmäßig attributiv beigesetzt wird (*intavolatura di lauto, organo, cifra para vihuela, tecla, arpa etc.*)[1]. Die Wahl der Bezeichnung *Intavolatura* mit dem Beigeschmacke der Grundbedeutung »Täfelei« zeigt, daß die Italiener seit Petrucci das Tabellarische der instrumentalen Notation betonen, während die Spanier mit dem Terminus *cifra* das Zifferelement, ohne Zweifel im Gegensatz zur Mensuralnotation, zum Ausdruck bringen wollen.

Die Verschiedenheit der Methodik bedingt natürlich die Verschiedenheiten im konstruktiven Aufbau der Tabulaturen, die jedoch stets mehr oder minder glücklich auf die Zweckmäßigkeit in bezug auf die instrumental-technische Ausführung abzielen Die Hauptgesichtspunkte sind: die schematische Darstellung des Instruments, Linien = Saiten. Griffbezeichnung durch Ziffern oder Buchstaben (Romanische Lautentabulaturen), die Rücksicht auf die Technik der linken und rechten Hand durch gesonderte Liniensysteme (Italienische Linientabulaturen). Versinnbildlichung der stimmlichen Struktur des musikalischen Satzes durch Linien unter Griffbezeichnung durch Zahlen die spanischen Tabulaturen von Juan Bermudo, Venegas de Hinestrosa und Cabeçon) oder durch staffelweise Gruppierung der Stimmen bei Verwendung der reellen Tonbuchstaben (Deutsche Orgeltabulatur) oder der Griffbezeichnung durch Buchstaben (irreelle Buchstabennotation) wie bei der deutschen Lautentabulatur, die unverkennbar auf einen Organisten (Paumann) hinweist.

Der Anordnung der Materie hat Tappert das Prinzip der Chronologie zugrunde gelegt, ein Prinzip, das bei einer homogenen Materie durchaus nahe liegt. Da aber nicht bloß Tabulaturen für eine Instrumentgattung, sondern für verschiedene (Tastinstrumente, gekniffene, Streich- und Blasinstrumente) in Betracht gezogen sind, so wird durch die Verallgemeinerung dieses Prinzips, das innerhalb der einzelnen Gruppen am richtigen Platze wäre, die Übersicht und der natürliche organische Zusammenhang ganz zerpflückt. Zieht man überdies den entwicklungstheoretischen Standpunkt in Rücksicht, so vermißt man manches typische Glied, das bei aller Begrenzung der Auswahl an die Stelle mehrfach vertretener oder minder charakteristischer Stücke hätte gerückt werden können. Bei den Orgeltabulaturen z. B. als Gegenstück zu der die Oberstimme mensural notierenden Tabulatur (S. 2) jene Type, bei welcher trotz

1) Sergeant und Tommaseo geben in ihrem »*Dizionnario della lingua italiana*« zu *Intavolatura* folgende Erläuterungen: »Scrittura musicale a due versi di righe per uso di sonare il cembalo o l'organo — norma per iscritto — proposizione — panconcellatura«.

Digitized by Google

der scheinbar mensuralen Notation der Oberstimme, den Notenzeichen dennoch die tabulaturmäßige Bedeutung innewohnt (Virdung, Kotter usw.).

Ferner die von Luis Venegas de Hinestrosa geschaffene Tabulatur, deren System auch auf die Harfe und Laute Anwendung findet. (*Libro de cifra nueva para tecla Harpa y vihuela*. Alcala 1557. Bibliographie bei Morphy »*Les luthistes espagnols*« I. S. LI u. LII, über das Tabulatursystem S. XXXIII ff.) Gegenüber der durchlaufenden Numerierung der Tasten Bermudo's von 1—42 (Beispiel S. 30) bedeutet das auf dem Prinzip der Oktavteilung von *cf* aus und der Notierung innerhalb der Oktavlagen durch die arabischen Ziffern von 1—7 mittels Hinzufügung von Strichen (tiefe Oktave), oder allein (hohe Oktave) oder durch Beisetzung von Punkten und Häkchen (überhohe und doppelt überhohe Oktave) basierte System Hinestrosa's die weitere Entwicklungs- und Vermittlungsstufe zu der im Wesen identischen Tabulatur Antonio de Cabeçon's (S. 44, siehe auch Riemann, Festschrift), deren Rezeption und Publikation übrigens seinem Sohne Hernando zufällt.

Nicht reicher sind die Spanier bei den Lautentabulaturen bedacht. Die Type der altspanischen Lautentabulatur repräsentiert Luis Milan (S. 16). Seine Nachfolger, von denen Miguel de Fuenllana 1554 (S. 27) berücksichtigt ist, rezipieren die italienische Tabulatur, so bereits Luis de Narvaez 1538. Obschon die Lücke durch Morphy ausgefüllt erscheint, so hätte es der Tendenz des Buches entsprochen, der eigenartigen spanischen Lautentabulaturen zu gedenken, die in dasselbe System zugleich den Gesangspart mit Ziffern intabulieren.

Bei Milan, Narvaez, Diego Pisador (1552) und Fuenllana bezeichnen die Singstimme rote Ziffern, bei Alonso de Mudarra (1546) Ziffern mit Häkchen, die das Mitspielen auf der Laute anzeigen, bei Anriquez de Valderrábano (1547) rote, auch für die Begleitung gültige Ziffern.

Bei den Gitarretabulaturen endlich wäre wohl auch der Erfinder Montesardo mit einem grundlegenden Beispiele zu berücksichtigen gewesen.

Die Übertragungen der hundert Musikstücke wurden als die ersten korrekten Übertragungen angekündigt, offenbar darum, weil Tappert sich nicht auf philologisch genaue Übersetzungen der Tabulaturen beschränkt, sondern durch Ausschreibung der Notenwerte und Begleitoktaven das retuschierte, musikalisch glatte Bild hinstellt. Zu den Erfordernissen korrekter Übertragungen darf man aber wohl auch die Beachtung der absoluten instrumentalen Stimmungen zählen, auch bei den Lauteninstrumenten, trotz ihrer natürlichen Disposition für Transponierungen, da die Lautenisten grundsätzlich von einer bestimmten Stimmung ausgehen und an ihr festhalten, wie die Begleitungen von Gesängen und Vergleichungen mit den Vokaloriginalen erweisen. Die Untersuchungen in dieser Richtung zeigen nun, daß die Lautenisten des Petrucci (Spinacino, Dalza, Franciscus Bossinensis), worauf übrigens schon Körte (Laute und Lautenmusik) hingewiesen hat, ebenso wie die spanischen Meister des 16. Jhrhdts., vor allem Luis Milan (siehe Morphy I) von der *A*-Stimmung ausgehen, während Tappert, auf dem Standpunkte Wasielewski's (Geschichte der Instrumentalmusik) stehend, seinen diesbezüglichen Übertragungen (Dalza »*Tastar de corde*«, S. 4, Franciscus Bossinensis »*Integer vitae*«, S. 6, Milan »*Pavana*«, S. 17) die *G*-Stimmung zugrunde legt. Umgekehrt überträgt Tappert die Villanella des Polen Albert Dlugorai (S. 57) aus Besard's »*Thesaurus Harmonicus*«, 1603, aus der *A*-Stimmung, während die Franzosen von Attaignant bis zur modernen Schule der Gauthier's prinzipiell an der *G*-Stimmung (»vieil ton«) festhalten.

Schließlich möchte ich nicht verschweigen, daß ich Tappert's Interpretation der bei Dalza vorfindlichen eigenartigen, »*Tastar de corde*« benannten, rein instrumentalen Form mit »Tokkata, Vorspiel« das Wesen dieser Form für nicht hinreichend bezeichnend erachte. Allerdings sind die Tastar Vorspiele im weiteren Sinne, an die sich ein Recercar anschließt, worauf auch das Titelblatt hinweist: »*Tastar de corde conli soi recercar drietro*«. Von bestimmender Bedeutung für Namen und Form sind eben die verwendeten konstruktiven Faktoren. (*Tastar de delle corde*) bedeutet: die Saiten durchgreifen, durchprobieren, also eine »Saitenprobe«, die die Klanggewalt und den Klangreiz des Instruments durch alle Register zeigen soll. Das Mittel zum Zweck

Digitized by Google

bilden vorwiegend Folgen von 3—6stimmigen Akkorden und daneben ein mehr oder minder ausgreifendes und lebhaftes Passagenwerk.

Ich gebe hier zum Beleg zwei weitere Stücke:



So wichtig und wünschenswert auch die Kenntnis der Tabulaturen in formaler Beziehung ist, so ist, glaube ich, gegenwärtig das Interesse in erhöhtem Maße auf das Inhaltliche derselben gerichtet. Die steigende Erkenntnis von der Notwendigkeit der systematischen Bearbeitung der Tabulaturen, die uns gewiß um manche Erkenntnisse und Korrekturen bereichern wird, gibt uns die Gewähr, daß uns um Nachfolger auf diesem Arbeitsfelde nicht zu bangen braucht.

Wien. **Adolf Koczirz.**

Berichtigung. In dem Aufsatz über Programmusik (Heft 5 S. 172) ist der Titel der Beethoven'schen Schlachtensinfonie richtig zu stellen: Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria. E. Bienenfeld.

Musikberichte.

Karlsruhe. Händel's »Semele«. Der Karlsruher Bachverein hat unter Leitung von Hofkirchenmusikdirektor Max Brauer am 23. Januar einen Versuch gemacht, der m. W. seit fast einem halben Jahrhundert nicht mehr unternommen war, er hat Händel's nahezu unbekanntes Oratorium Semele zur Aufführung gebracht. Das Ergebnis war überraschend günstig. Die Musik wurde vom Publikum mit dem größten Interesse und warmer Teilnahme aufgenommen. Dies mußte angesichts der großen und eigenartigen Schönheit des Werks weniger wundernehmen, als die Tatsache, daß die Semele trotz ihrer offensichtlichen Vorzüge solange ungenutzt liegen bleiben konnte. Das Werk ist besonders durch den Reichtum an begleiteten Rezitativen interessant, in denen Händel's dramatische Begabung glänzend zur Erscheinung kommt, und die weitab von konventionellen Bahnen eine Fülle genialer Einfälle enthalten. Besonders bemerkenswert sind darunter einige Sätze, welche durch ihr starkes Hinneigen zu ariosem Gesang und durch konsequentes Festhalten an charakteristischen Motiven zur durchkomponierten Szene führen und damit einen Weg anbahnen, der von späteren Musikdramatikern immer häufiger beschritten werden sollte. Ich denke

dabei hauptsächlich an die Szene, in welcher Zeus der Semele Los beklagt und an die Sterbeszene der Semele. Aber auch unter den Musikstücken von geschlossener Form findet sich manches, das in anderen Oratorien nicht seinesgleichen hat, so die Arien, in welchen die zyklopisch-ungeschlachte Gestalt des Schlafgottes gezeichnet wird und die einen bei Händel sonst seltenen humoristischen Einschlag haben. Überhaupt muß gesagt werden, daß sich Händel auch in der Semele als Charakterschilderer ersten Ranges zeigt. Trefflich ist das liebenswürdige, aber etwas äußerliche Wesen Semeles dargestellt. Hera trägt selbst in den Szenen, in welchen ihr Herz von Eifersucht und Rachedurst durchglüht ist, eine wahrhaft göttliche Majestät zur Schau, die Zeus, der ja, um seine Geliebte nicht zu vernichten, immer in menschlicher Gestalt auftreten muß, nirgends durchblicken läßt. Händel's Sorgfalt in der Individualisierung erstreckt sich auch auf die Nebenpersonen; die Götterbotin Iris ist neben ihrer graziösen Liebenswürdigkeit mit einer Dosis Schadenfreude ausgestattet, wenn sie in der racheglühenden Hera den seligen Aufenthalt der Rivalin in den schönsten Farben ausmalt. Ebenso steht das warmfühlende innige Wesen der Ino in voller Deutlichkeit vor uns. Der großartigen Gestalt des Schlafgottes ist schon gedacht. Hervorzuheben ist auch ein Quartett, das sich in seiner freien Form ganz der dramatischen Situation anpaßt. Die glänzenden Chöre bieten ganz Eigenartiges und atmen hellenische Daseinsfreude; gewaltig wirkt der dithyrambische Schlußchor, ein herrlicher Hymnus auf den Bacchuskult. M. Brauer hatte die Partitur mit großer Pietät und Sachkenntnis eingerichtet. Da Karlsruhe leider immer noch nicht im Besitze eines Konzertsaales mit einer Orgel ist, war es nötig, an Stelle des Generalbaßinstruments in den mit Instrumentalbegleitung versehenen Stücken bei den nur vom Baß getragenen Stellen die Harmonie in Hörner und Fagotte zu legen, während in nur von einer Violine begleiteten Arien teils Streicher, teils das Klavier, als Ersatz für das Cembalo, herangezogen waren. Das letztere bildete auch die Unterlage für die Seccorezitative. Um die Dauer des Konzertes nicht zu weit auszudehnen, mußten mehrere Stücke der umfangreichen Partitur gestrichen werden. Vor allem kamen die Partien in Wegfall, in welchen das Liebesverhältnis des Athamas zur Ino weiter ausgeführt ist, also die Arien des Athamas, Partitur der Händelgesellschaft Seite 36 und 209, die ganze Szene Seite 61—72. Gestrichen waren ferner in der Partie des Zeus die Arien Seite 109 und 122, in derjenigen der Semele die Gesänge Seite 28, 112, 165 und 169, mit Ausnahme einer Arie der Ino lauter Stücke, die musikalisch etwas zurückstehen und deren Wegbleiben die dramatische Wirkung erhöht. So ist Semele geeignet, Händel's Kunst von einer ganz neuen Seite zu beleuchten und den Beweis zu liefern, daß dieser Riesengeist auch in seinen weniger beachteten Oratorien Werke von dauerndem Wert geschaffen hat. Der schönste Erfolg der an sich rühmenswerten Tat des Bachvereins wäre der, wenn Brauer's Beispiel Nachfolge erwecken könnte. Karl Malsch.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Fortsetzung aus voriger Nummer.)

Janequin, Clément (um 1525): Au ioly ieu du pousse avant (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Essen, Musikverein, dieselbe).

Ingegneri, M.: Responsorium »Tenebrae factae sunt« (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Jomelli: La Calandrina f. Klavier (Bonn, Kammermusik-Konzert, Frl. Lambertz).

Isaac: Innsbruck, ich muß dich lassen (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor; Dortmund, Konservatoriums-Chor; Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Lübeck, Lehrer-Gesangverein; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Kayser, Ph. Christ. Ihr verblühet, süße Rosen, Arie aus Erwin und Elmire (Leipzig, Frauenklub).

Digitized by Google

Klein, Bernhard (1793—1832): Erlkönig (Wien, Konzert Alexander Heinemann).

Lasso: Adoramus te (Dresden, Liedertafel). — Jubilate Deo, 4st. (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Tui sunt coeli, Motette (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Chansons: Echo (Essen, Wiesbaden, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Frankfurt a. M., Chorverein). — Landsknechtständchen (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — La nuict froide et sombre (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Qui dort ici? (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Legrenzi, Giovanni (1625—1690): Sonata f. Violine (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Le Maistre: Der Fuchs (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Locatelli, P.: Sonate, D-dur, für Violoncell u. Klavier (Hamm, Musikverein, Frau M. Caponsacchi; Leipzig, Konzert Nelly Brodmann, Hr. O. Brückner u. E. Gottlieb; Münster, Musikverein).

Lorenziti, A.: Sonatine »La chasse« f. Viola d'amore (Frankfurt a. M., Soc. de Concerts d'instr. anciens).

Lotti: Crucifixus, 8st. (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Freut euch, ihr Frommen (Harzgerode, Kirchengesangverein). — Heil dem Manne (Chemnitz, St. Pauli-Kirchenchor).

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen: Klavier-Quintett C-moll op. 1 (Berlin, Kammermusik-Vereinigung d. Kgl. Kapelle). — Klavier-Quartett F-moll op. 6 (Gera, Kammermusikabend C. Kleemann u. Gen.).

Löwe, C.: Oratorium »Die Auferweckung des Lazarus« (Rheydt, Evang. kirchlicher Gesangverein).

Lully, G. B. de: Prologue de Vénus (Eutin, Abonn.-Konzert, Frl. H. Staegemann).

Marcello, Benedetto: Il mio bel foco, für Mezzosopran (Teplitz, Kurorchester, Frau Ch. Cahier). — Sonate Fis-moll f. Kontrabaß u. Klavier (Bern, Musikgesellschaft, Hr. E. Nanny).

Marenzio, L.: Madrigale: In den Augen dein (Freiburg i. B., Berliner Vokalquartett). — Scaldava il sol (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Martini, Padre G.: Aria variata f. Orgel (Mannheim, Musikalische Akademie Hr. E. Bossi). — Plaisir d'amour p. Viola d'amore (Aachen, Düsseldorf usw., Soc. des instr. anciens, Hr. H. Casadesus).

Maschera, Florentio: Canzon da sonare f. Violine (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Mattheson: Arie f. Violine u. Klavier, bearb. v. W. Burmester (Bremerhaven, Männergesangverein, Hr. W. Burmester).

Mazzaferatta, G. B.: Sonata con due Violini (München, Übungsabend Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Méhul: Ouverturen: Horatius Cocles (London, New Symphony Orchestra). — Stratonic (London, Beechams Orchestral Concert).

Merulo, Claude: Toccata »primo tuono« u. Toccata »Undecimo, detto quinto tuono« a. Toccate d'intavolatura (München, Chorschulverein, Hr. Jos. Schmid).

Molique, Bernh.: Konzert D-dur f. Violoncell u. Klavier (Leipzig, Konzert Nelly Brodmann, Hr. O. Brückner).

Monsigny, P. (1764): Ariette »La mère Bobie« a. Rose et Colas (Wien, Liederabend Frl. Bl. Marchesi).

Monteclair, M. P. de (1666—1737): Les plaisirs champêtres f. Quinton, Viola d'amore, Viola da gamba, Basso de Viola e Clavicembalo (Aachen, Frankfurt a. M., Jena usw., Soc. de concerts des instruments anciens).

Morley, Th.: Madrigal »Frühling« (Freiburg i. B., Sinfoniekonzert, Berliner Vokalquartett). — Tanzlied »Feu'r, Feu'r, mein Herz brennt hell« (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Digitized by Google

Mozart, Leopold: Sinfonie D-dur (Prag, Konservatorium).

Mozart, W. A.: Arien: Ah, lo previdi f. Sopran (Dresden, Mozart-Verein, Frl. L. Kreisler). — Et incarnatus est a. d. C-moll Messe (Dresden, Liedertafel). — Al desio di chi t'adora f. Alt (Wiesbaden, Kurkonzert, Frau M. Preuse-Matzenauer). — Mia speranza adorata f. Sopran (Gera, Musikalischer Verein, Frl. M. Münchhoff). — Non temer, amato bene [Sopran mit Violine] Magdeburg, Städt. Sinfonie-Konzert, Frau V. Svärdström; Mannheim, Musikalische Akademie, dieselbe). — Per questa bella mano f. Baß (Leipzig, Philharm. Konzert, Hr. E. Gandolfi). — Ridenta la calma (Mühlhausen, Musikverein, Frl. C. Hertwig). — Un' aura amorosa a. Così fan tutte (Königsberg, Sinfonie-Konzert Hr. F. Senius). — Un moto de gioja (Gotha, Liedertafel, Fr. S. Heymann-Engel). — Ave verum corpus (Riga, Bach-Verein, Frl. M. v. Cramer). — Graduale zum Marienfeste (Karlsruhe, Bachverein). — Litaniae Lauretanae (Karlsruhe, Bachverein). — Laudate Dominum (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium). — Lieder: Abendempfindung (Mühlhausen, Musikverein, Frl. Cl. Hertwig). — Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte (Leipzig, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — An Chloë (ebenda; Stuttgart, dieselbe). — Schon klopfet mein liebender Busen (Leipzig, Konzert Frl. Anny Lambertz). — Traumbild (Gotha, Liedertafel, Fr. S. Heymann-Engel). — Unglückliche Liebe (Leipzig, Konzert Frl. Anny Lambertz). —Verschweigung (Lübeck, Verein der Musikfreunde, Frau A. v. Kraus-Osborne). — Warnung (Stuttgart, dieselbe; Leipzig, Konzert Frl. Anny Lambertz; Graz, Deutscher akad. Gesangverein, Frl. J. v. Fladung). — Der Zauberer Lübeck, Verein der Musikfreunde, Frau A. v. Kraus-Osborne). — Opern: Die Entführung aus dem Serail (Köln, Schulz-Dornburg's Opernschule). — Requiem (Leipzig, Lutherkirchenchor). — Adagio und Fuge f. Streichorchester [K. V. 546] (Dresden, Mozart-Verein). — Andante und Finale f. Kontrabaß (Bern, Musikgesellschaft). — Adagio f. 5 Blasinstrumente, f. Streichinstrumente bearb. v. A. Schmitt (Mainz, Kupferberg's klass. Konzert). — Fantasie C-moll f. Klavier (Wien, Häusliche Mozartfeier; Leipzig, Klavierabend Reinhold Hinze). — Konzert f. Flöte u. Harfe (Berlin, Kgl. Kapelle, Hr. E. Prill u. F. Pönitz; ebenda, Orchester-Kammerkonzert, Hr. M. Reinicke u. O. Müller). — Konzert Es-dur für 2 Klaviere (Gotha, Herzogl. Hofkapelle a. Meiningen, Hr. F. W. Berger u. Frau M. Natterer von Bassewitz; Weilburg, Konzert, Frl. Gundlach u. Mencke). — Maurerische Trauermusik (Breslau, Orchesterverein). — Serenaden: Nr. 7 D-dur (München, Musikal. Akademie). — Nr. 9 D-dur (Dresden, Mozart-Verein; Nürnberg, Orchester-Verein). — Nr. 11 Es-dur f. Blasinstrumente (Jena, Herzogl. Hofkapelle [Allegro, Menuett, Rondo]). — Konzertante Sinfonie f. Viola u. Violine (Metz, Musikverein; Essen, Städt. Orchester). — Konzertantes Quartett f. Blasinstrumente (Dortmund, Philharm. Orchester). — Quintett Es-dur f. Klavier und Blasinstrumente (Wien, Häusliche Mozartfeier). — Streichtrio-Divertimento f. Violine, Viola u. Violoncell (Wien, Häusliche Mozartfeier). — Ouvertüre im Händel'schen Stile f. Klavier (Berlin, Marienkirche, Hr. B. Irrgang). — Rondo A-moll (komp. 1787) f. Klavier (Gießen, Konzertverein, Hr. E. d'Albert). — Zwölf Variationen (Je suis Lindor) f. Klavier (Wien, Häusliche Mozartfeier).

Muffat, Th.: Suite für Orgel (Altona, Motette Christianskirche).

Obrecht, Jac.: Qui tollis (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Ockeghem, Johannes: Kyrie u. Christe eleison (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Ott, Joh.: Leichte Wahl »Mein Mütterlein, das fraget« (Gera, Musikal. Verein, Frl. M. Münchhoff).

Pachelbel, Joh.: Choralbearbeitung »Das sind die heiligen zehn Gebote« f. Orgel (Chemnitz, St. Jakobikirche).

Paisiello: Ouverturen: Il Barbiere di Siviglia (London, Thomas Beecham Orchestral Concerts). — Nina o la Pazza d'Amore (ebenda). — Canzonetta »La Zingarella« (Weimar, Konzert Frl. Else Droysen).

Palestrina: Assumpta est Maria, 6st. (München, Chorschulverein). — Impromperien »Populo meus« (Berlin, derselbe). — Missa Papae Marcelli, 6st. (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor [Kyrie eleison]; ebenda, Amsterdamer A cappella Chor [Sanctus u.

Digitized by Google

Benedictus]; Hamburg, Cäcilienverein [Agnus Dei]; Metz, Musikverein [Kyrie eleison und Benedictus]. — Heilig ist Gott (Altona, Motette Johanniskirche). — Psalm 99. »Jubilate Deo« (München, Chorschulverein). — Psalm 42. 1 »Wie der Hirsch schreit« Altona, Motette Johanniskirche). — O bone Jesu, 4st. (Barmen, Konservatorium d. Musik; Lübeck, Lehrer-Gesangverein). — Quae est ista a. d. Hohen Lied (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor; Dresden, Liedertafel). — Tenebrae factae sunt (Haag. Spoel's Vocaal-Ensemble). — Tu es Petrus, Motette (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Motetten: O admirabile Commercium, 5st. (München, Chorschulverein)., — Surge illuminare Hierusalem, 8st. (München, Chorschulverein). — Madrigale: Che debbo far, 4st. (München, Chorschulverein). — O che splendor, 4st. de luminosi rai (München, Chorschulverein). — Ogni beltà, Madonna, 4st. (München, Chorschulverein). — Soave fia il morir, 5st. (München, Chorschulverein; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Pierre de la Rue (geb. ca. 1450): O salutaris hostia, 4st. (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Poglietti, Alessandro: Arie mit Variationen f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Reinhold Hinze).

Paradies: Arietta »Quel ruscelletto« (Dresden, Mozart-Verein, Frl. E. Beck).

Pergolesi: Se tu m'ami (Aachen, Frankfurt a. M., Soc. des instr. anciens, Frl. M. Buission; Baden-Baden, Abonnements-Konzert, Frl. M. Buisson; Düsseldorf, dieselben; Heidelberg, Bach-Verein, dieselbe). — La Serva padrona (London, Thomas Beecham Orchestral Concerts).

Porpora, N.: Fuga f. Orgel (Mannheim, Musikalische Akademie, Hr. E. Bossi).

Près, Josquin de: O virgo genitrix (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Stabat mater (Berlin, derselbe).

Purcell: 3 Stücke [Allemande, Sarabande, Cebell] für Streichorchester (Teplitz, Kurorchester).

Rameau: Ballettsuite, bearb. v. F. Mottl (Leipzig, Philharm. Konzert, Hr. J. Manén). — Air et Musette u. Gavotte a. »Les Indes galantes« f. Klavier bearb. v. A. Hollaender (Leipzig, Klavierabend Bruno Hinze-Reinhold). — Ariette a. Hippolyte et Aricie (Wien, Frl. B. Marchesi). — Gavotte und Variationen f. Klavier (Wiesbaden Kurkonzert, Hr. E. Sauer). — Gavotte, Tambourin, Menuett u. Passepied a. »Castor u. Pollux« herausgeg. v. F. A. Gevaërt (Heidelberg, Bach-Verein).

Reichard, Louise: Hoffnung »Wenn die Rosen blühen« (Gera, Musikal. Verein, Frl. M. Münchhoff).

Rosenmüller, Johann: Kammersonate f. Streichorchester (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium).

Rousseau, J. J.: Ouvertüre zu »Le devin du village« (Lübeck, Verein d. Musikfreunde).

Rust: Der du von dem Himmel bist, f. Sopran (Leipzig, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein).

Sacchini, A.: Ouvertüre »Oedipus auf Kolonos« (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft).

Sartorius, Thomas: Wolauff, ir lieben geste (Wiesbaden, Verein der Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Essen, Musik-Verein, dieselbe).

Scandello: Vom Himmel hoch, da komm ich her (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Scarlatti, Alessandro: Canzone »Rugiadose, odorose« (Dresden, Mozart-Verein, Frl. E. Beck). — La Violetta f. Sopran (London, King Cole Club, Hr. B. Marlo). — O cessate di piagarmi (Aachen, Frankfurt a. M., Soc. des instr. anciens, Frl. E. Buisson; Baden-Baden, Städt. Abonn.-Konzert, Frl. M. Buisson; Düsseldorf, dieselbe; Heidelberg, Bach-Verein, dieselbe; London, Frl. Elyda Russell).

Scarlatti, Dom.: 2 Sonaten (Pastorale und Capriccio) (Gießen, Konzert-Verein Hr. E. d'Albert).

Schicht: Heil'ger Quell, 4st. (Wittenberg, Geistliches Konzert).

Schröter, Corona (1786): Das Mädchen am Ufer (Leipzig, Frauenklub).

Digitized by Google

Schulz, J. A. P.: Frühlingsliebe (Leipzig, Frauenklub). — Je vends des bouquets Arie a. Fée d'Urgèle (Görlitz, Philharmonie, Frau E. Herzog).

Schütz, Heinrich: Motetten: Ist Gott für uns (Altona, Motette Christianskirche; ebenda, Motette Hauptkirche). — So fahr ich hin, 5st. (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda Motette Christianskirche). — Was betrübst du dich (Altona, Motette Hauptkircke). — Aus den geistlichen Konzerten: Bringt her dem Herrn (Bariton u. Orgel) (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. R. Dannenberg; Frankfurt a. M. Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. E. Schneider). — Eile mich, Gott, zu erretten (Alt mit Continuo) (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. E. Schneider). — Ich liege und schlafe (Bariton und Orgel) (Altona, Motette Hauptkirche, Herr R. Dannenberg).

von Seckendorff (1782): Der König in Thule (Leipzig, Frauenklub).

Senfl, L.: Das Käuzlein, 4st. (Freiburg i. Br., Sinfonie-Konzert, Berliner Vokalquartett).

Sermisy, Claudin de (c. 1490—1568): Amours, partes (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Essen, Musikverein, dieselbe).

Stamitz, Carl: Sonate D-dur f. Viola d'amore mit Violine (Augsburg, Dresden usw., Deutsche Vereinigung f. alte Musik; Leipzig, dieselbe [Andante con variazionetto-Allegri]).

Stamitz, Johann: Orchestertrio B-dur op. 1 Nr. 5 f. 2 Violinen, Violoncell u. Cembalo (Augsburg, Dresden, Leipzig, Stuttgart, Deutsche Vereinigung f. alte Musik; Jena, Akad. Konzert; Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft; Heidelberg, Bachverein).

Stobäus, Johann: Weinachtslied »Nun laßt uns mit den Engelein«, 5st. (Glauchau, Motette Kirchensängerchor).

Stradella: O del mio dolce ardor (London, Frl. Elyda Russell).

Sweelinck: Chanson »Rozette pour un peu d'absence« (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor). — Psalmen: 122, 134, 138, 75, 118 (Berlin, Amsterdamer A cappella Chor).

Tartini: Sonate (Trille du diable) G-moll f. Violine (Antwerpen, Société royale d'Harmonei; Breslau, Orchesterverein, Hr. F. Kreisler; Coblenz, Abonnements-Konzert, Hr. M. Preß; Karlsbad, Kurkapelle, Hr. F. Kreisler).

Telemann: Ohnesorge »Geht schlafen« f. Sopran (Dresden, Mozart-Verein, Frl. J. Bodenstein). — Ouvertüre und Suite, A-moll (München, Orchester f. alte Musik).

Teschner, Melchior (1613): Wie soll ich dich empfangen (Bitterfeld, Kirchenchor).

Tunder, Franz: Ach Herr, laß deine lieben Engelein [Sopran, Streichorchester u. Continuo] (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Frl. Cl. Sioli). — Solokantaten: Salve coelestis [Baß, Solovioline u. Continuo] (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Hr. J. Schüller).

Valerius: Bede voor het Vaderland (Haag, Spoel's Vocaal-Ensemble).

Valotti (1697—1780): O vos omnes (Haag, Spoel's Vocaal Ensemble).

Visconti, Gasparo: Preludio f. Violoncell u. Orgel (Altona, Volkskirchenkonzert, Hr. A. Gowa).

Vivaldi, A.: Konzert für 3 Violinen (Prag, Konservatorium für Musik).

Waelrent, Hubert: Madrigal »An einem Bächlein« (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett).

Walther, J. J. (1675): Aria con variazioni f. Violine (Berlin, Konzert Willy Lang).

Zanchius, Nicolaus (um 1600): Weinachtslied »Congratulamini nunc omnes« (Essen, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Bergerettes et Pastourelles; Je connais un berger discret (Aachen, Soc. des instr. anciens, Frl. M. Buisson; Baden-Baden, Städt. Abonn.-Konzert, Frl. M. Buisson; Düsseldorf, dieselben). — Maman, dites-moi (Aachen, Soc. des instr. anciens, Frl. M. Buisson; Baden-Baden, Städt. Abonn. Konzert, Frl. M. Buisson; Düsseldorf, dieselben). — Paris est au roi (Aachen, Soc. des instr. anciens, Frl. M. Buisson; Baden-Baden, Städt. Abonn.-Konzert, Frl. M. Buisson; Düsseldorf, dieselben).

Digitized by Google

Altniederländische Volkslieder: O Nederland let op uw Saeck — Afscheid — Wilhelmus van Nassouwe — Bede voor het Vaderland — Spotlied op de Bossu (Berlin, Amsterdamer A capella-Chor; Gotha, Liedertafel).

Weihnachtslieder, bearb. v. C. Hirsch: a) Ihr Hirten, wollt ihr nicht, b) Nun sei willkommen [a. d. J. 1394], c) Susan: [a. d. J. 1635] (Altona, Motette Friedenskirche; ebenda, Motette Johanniskirche).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Frl. Dr. Olga Stieglitz: Nietzsche als Künstler.

Leipzig. Dr. A. Schering a. d. Universität: Die musikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts. — Dr. Otto Neitzel: Richard Strauß' Salome.

Notizen.

Briefe Agostino Steffani's an Sophie Charlotte. In dem Artikel A. Einstein's (Zeitschr., Heft 3, S. 85) wurde auf fünf Briefe Steffani's an die Königin Sophie Charlotte verwiesen, die in der Zeitschrift »Musik«, 2. Februarheft, von Dr. A. Ebert-München mitgeteilt, erscheinen würden. Die Briefe sind sehr interessant, da sie einesteils über die ungezwungene, freie Stellung Steffani's zu der Königin, dann aber auch über seine Überarbeitung der Duette Auskunft geben. Am interessantesten ist der Brief vom 9. November 1702. Steffani hat sich aus seiner durch die politischen Geschäfte und Mißerfolge entstandenen Mißstimmung mit Hilfe der Musik herausgearbeitet und gibt sich ihr wieder mit größter Leidenschaft hin; er ißt beinahe am Klavier, von dem er sich nicht trennen kann. In dieser musikalischen Stimmung — ein anderer Komponist hätte sie wohl zu neuem Produzieren verwendet — kommt er darauf, diejenigen Duette, die ihm nicht mehr gefallen, umzuarbeiten, was ihm viel Vergnügen macht. Er freut sich, denjenigen Leuten ein Schnippchen schlagen zu können, die glauben, an den alten Duetten etwas Ordentliches zu haben, während sie im Grunde genommen gar nichts hätten. In witziger Form bittet er deshalb die Königin, ihm die bei ihr vorhandenen Duette möglichst bald einzusenden. Die Antwort auf diesen Brief findet man auch auf S. 88 der »Zeitschrift« mitgeteilt. Steffani ist glücklich über den herzlichen Brief der Königin. Er hat ihn kaum gelesen, als ihm schon, wie er schreibt, ein Duett, mir nichts, dir nichts aus der Feder geflossen sei, mithin ein Zeugnis für Steffani's durchaus spirituelles Schaffen. Er habe Nachfragen angestellt und sich mit vieler Mühe die Originale aller Duette, mit Ausnahme von zwei, die er einst der Königin aus Brüssel geschickt habe, wieder anschaffen können. Der Schluß des Briefes ist ein ergötzliches, echt kavaliermäßig italienisches Kompliment. Steffani entsetzt sich scheinbar über die Absicht der Königin, Kontrapunkt zu studieren und Duette gleich Steffani zu komponieren. Er stellt sich schon jetzt eifersüchtig über diese neue Beschäftigung der Königin, denn Ihre Majestät könne nichts tun, außer mit der höchsten Vollendung; wenn sie anfange Duetti zu schreiben, dann »Adieu les miens«. Ernst und Ironie sind hier in undefinierbarer Weise miteinander gemischt; für die geistige Höhe der Königin sind solche Briefe ein überaus beredtes Zeugnis. Auch der letzte Brief (7. Oktober 1702) ist sehr übermütig gehalten. Steffani berichtet über die baldige Vollendung der Duette und erinnert nochmals an zwei Duette (es sind »*Che volete*« und »*Inquieto mio cor*«, wie Einstein S. 86 bemerkt), die ihm noch nicht geschickt worden seien.

Basel. Unter dem Vorsitz von Prof. Dr. J. Meier in Basel hat sich eine Kommission für die Sammlung der deutsch-schweizerischen Volkslieder gebildet. In dem Aufruf heißt es u. a.: »Es kommen bei dieser Sammelarbeit zunächst in betracht die noch heute vom Volk gesungenen Lieder mit ihren Melodien, die kurzen Verschen (»Gsätzli«) und Sprüche, Kinderlieder, Tanzlieder und Tanzmusik, Betrufe, Nachtwächterlieder, Verse beim Pfählen und andern Arbeiten, Jodler und Juchzer, in

Digitized by Google

gut deutscher und besonders in mundartlicher Fassung«. Aber auch vergessene und verschwundene Lieder, die sich in alten handschriftlichen Aufzeichnungen, namentlich in Privatbesitz befinden, sollen verwertet werden. Die Sammelstelle ist das Volksliederarchiv in Basel. Zusendungen werden erbeten an die Adresse des Prof. Dr. Interinoff, Solothurn.

London. *John Barnett's "Mountain Sylph"* was, as stated in "Bücherschau" s. v. "Barnett" revived by the Opera class of the Guildhall School of Music on 4 and 5 July 1906; conductor Richard A. Walthew, Stage-manager B. Soutten; cast varying for the two days. It was originally produced at the Lyceum theatre, alias English Opera House, on 25 Aug. 1834. Principal cast then was: — Sylph, Emma Romer (1814—1868, Mrs. Almond); Donald, John Wilson (1800—1849, Scottish singer); Wizard, Henry Phillips (1801—1876, wrote his "Recollections" 1864). The libretto was by J. J. Thackeray. The plot was of the "romantic" and of course absurd type, which had ruined "Euryanthe" a decade before, but which was still popular, especially with London audiences. In fact it was merely a dramatization of one of Luisa Taglioni's ballets then running. The word "Sylph" by the bye is not derived from Latin sylva (akin to ὕλη), and therefore not connected, as some librettists would seem half to imagine, with anything sylvan. It comes from σίλφη, which in truth is a flying green bug of a particularly unpleasant nature. However in modern languages the word has been poetized to mean a winged spirit of the air, as typified say by a pretty moth. Acolia, who is such a moth-spirit pertaining to a Scottish mountain leads a young man away from his bride-elect on the wedding-day. Her enemy the Wizard of the Glen gives him a "magic-wove scarf" to throw over her so as to catch her; but this results in her being taken down to the nether regions inhabited by fiends and "salamanders". A magic rose from Etheria, the queen of the sylphs, sets matters right, and the Scotchman marries his moth-spirit, less her wings, while the bride-elect consoles herself with someone else. It is not the music which prevents a serious revival of this opera, but the unspeakable inanity of the words sprung from a butterfly-hunt ballet. Barnett was not an Englishman, and his music owed much to Freischütz (1821), Euryanthe (1823), and Oberon (1826); but it was the first of its class written on the soil, it has undoubted inventive power, and it was written by a perfect master of his trade. Notable numbers are these: — A really beautiful and excellently contrived Bridal Song precedes the interrupted wedding; in spite of an intolerable rhyme — ("See here we bring fresh flow'rs of spring, Sweet as the bride and blooming; This pretty dove coos faithful love. This plaid, oh how beco[o ming!) — the passage to these last 2 lines haunts the ear. The Wizard has a fine scene, "To me what's mortal happiness"; and an equally good witch and demon scene follows. In defiance of all "characterization", the wicked wizard sings a very pretty mellifluous song, "Farewell to the mountain", (in fact the opera was largely written for Henry Phillips); and this is followed by the well-known "Magic-wove scarf" concerted piece. These last two are popular to present day. The finales are capitally written. It is unfortunate that the very conditions of opera wedded to fugitive words imperil the permanence of so much fine music. There are more unlikely thinks than that a regular business may arise of writing up obsolete librettos to the same music.

The above-named comparatively small and modern *Lyceum Theatre*, in Wellington Street, Strand (opened as such with a licence in 1809), shared with the venerable Drury Lane Theatre (opened 1696) for rather over 30 years the merit of providing a home for either foreign opera performed in English or English opera proper, — such as these were. The other two opera-houses, that on W. side of Haymarket (opened 1705, called "King's Theatre" and other names), and that at Covent Garden (opened 1731), have almost always favoured exotic opera, chiefly Italian. Before it was licenced, the Lyceum, or its predecessor on site, was for 44 years open to such minor entertainments as balloons, waxworks, picture-exhibitions, lectures, musical glasses, conjuring, dioramas, etc. The burning of Drury Lane Theatre in 1809 forced the authorities to licence the Lyceum. Lessee then was Samuel John Arnold, son of Dr. Samuel

Arnold (1740—1802), who straightway re-named it "*English Opera House*", and opened it on 26 June 1809 for "operas, melodramas, and musical farces". — Here however note 4 things: — (a) Opera is not indigenous to this soil, and was historically here a bye-product from the Masque (see VIII, 175, Feb. 1907) grafted on to the drama. The music of Nicholas Lanière (really Italian Lanieri) to Ben Jonson's Masque of Lethe in 1617 had sung-recitatives all through, but this was a solitary case of its period. Purcell's "Dido and Aeneas" (c. 1689, see Sammelbände July-Sept. 1904) was similarly complete. All other operas of XVII and XVIII centuries were as above-said, plays with more or less of music. (b) English taste of early XIX century would not tolerate even a translation of a foreign opera, without cutting it about in the above sense, and often interspersing English ballads. To our modern sense these pasticcios are an enormity. (c) The English operas proper of early XIX century still followed the XVII and XVIII cent. models. (d) At the "English Opera House" (alias Lyceum) under Arnold etc., numerous plays without any music at all were included, and it is not easy in the history to distinguish the two. — First piece of all under Arnold was a ballad-opera "Smuggler's Cave", by one King. In 1816 house was rebuilt. At the beginning of 1824 there was Rossini's "Barbiere", in English, with gleanings from Dibdin, Phillips, Fioravanti, and Mozart; an extraordinary pasticcio! On 23 July 1824 Weber's "Freischütz", originally produced Berlin 18 June 1821, was brought out in English, translation by Hawes; but the music was hacked about, and English ballads were inserted. Cast was: — Ottokar, Baker; Kuno, Bartley; Rudolf, Braham; Caspar, Bennett; Rollo, Henry Phillips; Zamiel, T. P. Cooke; Killian, Tayleure; Agnes, Noel; Ann, Povey. In 1827 Dryden's masque of "Arthur and Emmeline" was revived, supplying music from Purcell. In 1828 Mozart's "Cosi fan tutti" as "Tit for tat", and Weigl's "Gli Amori Marinari" as "The Pirate of Genoa" In 1829 Ferd. Ries's "Räuberbraut" and Marschner's "Vampyr", translated. On 16 Feb. 1830 the house was burnt down, owing to a gas-escape, and was not re-opened till 14 July 1834. This was the year of Edward James Loder's "Noorjahad" to Arnold's words, and of "Mountain Sylph" above-said. In 1835 was Bellini's "Sonnambula" with Emma Romer, and Donizetti's "Elisa e Claudio", in English. In 1836 Meyerbeer's "Huguenots", in English, cut down to 2 acts. All this time such composers as George Herbert Bonaparte Rodwell (1800—1852), Edward James Loder (1813—1865), George Alexander Macfarren (1813—1887), and many minor writers, produced "English operas" of the class above-named. For instance, on 13 Aug. 1838 Macfarren's "Devil's Opera" was a satire on the diabolic element in Freischütz, Robert le Diable, etc. In 1841, after Promenade Concerts, Michael William Balfe (1808—1870) produced his "Keolanthe" to libretto of E. Fitzball; which definitely closed the special "English Opera" period at Lyceum. In 1857 Pyne-Harrison English opera-troupe. In 1876 and 1877 Carl Rosa ditto. By its small size the Lyceum has always been ancillary to the 3 great houses of Drury Lane, His Majesty's, and Covent Garden. Lately for instance the Royal College of Music opera-class have given their performances there.

The series of *English Booklets on Music* are multiplying. There are now in progress: — Bell's Miniature Series of Musicians (out or announced 16 vols.), Living Masters of music (10), Master Musicians (12), Music of the Masters (4), Music Story series (13). See those heads in "Bücherschau". Cf. with these inter alia; in France, Maîtres de la Musique (3), and Les Musiciens Célèbres (9); in Germany, Berühmte Musiker (17), Monographien Moderner Musiker (1 composite volume), and Die Musik (20).

With regard to the *Shakespeare-and-Music* book (see "Bücherschau", Bridge) the following are 25 of the quotations. The curious thing is that quite three times as many are equally apt, and none of the 365 are inapplicable.

Bridge (Frederick). 1844, December 5. [Lives in Westminster Cloisters.] Vio. "Save thee, friend, and thy music; dost thou live by thy tabor?„ Clo. "No, sir, I live by the Church. Vio. "Art thou a churchman?" Clo. "No such matter, sir: I do live by the church; for I do live at my house, and my house doth stand by the church." Twelfth

Digitized by Google

Night. III, 1. — Viola. "Gott grüß' dich, Freund, und deine Musik. Stehst du dich gut bei deiner Trommel?" Narr. "Nein, Herr, ich stehe mich gut bei der Kirche." Viola. "Bist du ein Kirchenvorsteher?" Narr. "Das nicht, Herr, ich stehe mich gut bei der Kirche, denn ich stehe mich gut meinem Haus und mein Haus steht bei der Kirche." Was ihr wollt. III, 1. —— *Curwen* (John). 1816, November 14. [Founder of Tonic Sol Fa]. "I will carry no crotchets! I'll re you, I'll fa you; do you note me." Romeo and Juliet. IV, 5. — "Ich will euch befa-sol-laen. Das notiert euch." Romeo und Julia. IV, 5. —— *Czerny*. 1791, February 20. "Toward the education of your daughters, I here bestow a simple instrument." Taming of the Shrew. II, 1. — "Und zur Erziehung eurer Töchter bracht' ich dies schlichte Instrument." Der Widerspenstigen Zähmung. II, 1. —— *D'Albert*. 1864, April 10. [Changed his nationality.] "The language I have learned these forty years. My native English, now I must forego. And now my tongue's use is to me no more Than an unstringed viol, or a harp; or like a cunning instrument cased up or being open, put into his hands That knows no touch to tune the harmony." Richard II. I, 3, — "Die Sprache, die ich vierzig Jahr' gelernt, Mein mütterliches Englisch, soll ich missen; Und meine Zunge nützt mir nun nicht mehr Als, ohne Saiten, Laute oder Harfe, Ein künstlich' Instrument im Kasten oder Das, aufgetan, in dessen Hände kommt, Der keinen Griff kennt, seinen Ton zu stimmen." König Richard II. I, 3. —— *Elvey* (George). 1816, March 27. [A veteran organist.] "Call you this gamut? tut, I like it not; Old fashions please me best; I am not so nice, To change true rules for odd inventions." Taming of the Shrew. III, 1. — "Das nennt ihr Skala? Geht, die mag ich nicht, Die alte lieb' ich mehr, bin nicht so lüstern, Seltsamer Neu'rung Echtes aufzuopfern." Der Widerspenstigen Zähmung. III, 1. —— *Goss*, 1800, December 27. [His "harmony" is a textbook.] "He is full of harmony". — "Er ist ein Meister in der Harmonie". Troilus und Cressida. III, 1. —— *Helmholtz*, 1821, August 31. "Gamut I am, the ground of all accord." Taming of the Shrew. III, 1. — "Skala, Grund der Harmonie genannt." Der Widerspenstigen Zähmung. III, 1. —— *Hullah*, 1812, June 27. "I'll try how you can sol, fa, and sing it." Taming of the Shrew. I, 2. — "Sing' mir dein Sol-Fa". Der Widerspenstigen Zähmung. I, 2. —— *Humperdinck*. 1854, September 1. [Hänsel und Gretel.] "We may, each wreathed in the other's arms, our pastimes done, possess a golden slumber; Whilst hounds and horns and sweet melodious birds Be unto us, as is a nurse's song of lullaby to bring her babe asleep." — "Lass' uns, verschränkt eins in des andern Arm, Nach unsrer Lust des gold'nen Schlafs uns freu'n, Weil Hund und Horn und süßer Waldgesang Uns einlullt wie der Amme Wiegenlied, Wenn sie ihr holdes Kind in Schlummer singt." Titus Andronicus. II, 3. —— *Joachim*. 1831, June 28. "Now, divine air! Now is his soul ravished! Is it not strange that sheep's guts should hale souls out men's bodies?" Much Ado About Nothing. II, 3. "Nun, divina musica! Nun ist seine Seele in Verzückung! Ist es nicht seltsam, daß Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leibe ziehen können?" Viel Lärm um nichts. II, 3. —— *Lind* (Jenny), 1821, October 6. "Uttering such dulcet and harmonious breath, That the rude sea grew civil at her song. And certain stars shot madly from their spheres To hear the seamaid's music." Midsummer Night's Dream. II, 1. — "So süße Harmonien lauschend, Daß die empörte See gehorsam ward, Daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren, Der Nymphe Lied zu hören." Ein Sommernachtstraum. II, 1. —— *Macfarren*. 1813, March 2. [His "harmony" theory]. "How shall we find the concord of this discord?" Midsummer Night's Dream. V, 1. — "Wie finden wir den Einklang dieses Mißklangs?" Ein Sommernachtstraum. V, 1. —— *Mottl*. 1856, August 29. "And here have I the daintiness of ear To check time broke in a disorder'd string." Richard II. V, 5. — "Da fühl' ich nun mein feines Ohr verletzt Durch falsches Zeitmaß und verstimmte Saiten." König Richard II. V, 5. —— *Mozart*. 1756, January 27. "Tis strange that death should sing. — I am the cygnet to this pale faint swan Who chants a doleful hymn to his own death And from the organ-pipe of frailty sings His soul and body to their lasting rest." King John. V, 7. — "Seltsam, daß der Tod noch singt! — Ich bin das Schwänlein dieses bleichen Schwans, Der Klage-Hymnen tönt dem eignen Tod Und aus der Orgelpfeife seiner Schwäche Zu ew'ger Ruhe Leib und Seele singt." König Johann. V, 7. —— *Paderewski*, 1860, November 6. "Come Philomel Make thy sad grove in my dishevelled hair." Poems. — "Komm', Philomele, Dein Witwensitz sei mein verworr'nes Haar." Gedichte. —— *Pergolesi*. 1710, January 3. "How angel-like he sings!" — "Wie engelgleich er singt!" Cymbeline IV, 2. —— *Piatti*. 1822. January 8. "He plays o' the viol-de-gamboys, and speaks three or four languages word for word without book, and hath all the good gifts of nature". Twelfth Night. I, 3. — "Er spielt auf der Baßgeige und spricht drei bis vier Sprachen Wort für Wort aus dem Kopfe und ist mit vielfältigen guten Naturgaben versehen." Was ihr wollt. I, 3. —— *Pole*. 1814, April 22. [Amateur theorist.] "I do present you with a man of mine Cunning in music

Digitized by Google

and the mathematics." Taming of the Shrew. II, 1. — "Ich bring' euch diesen meinen Diener hier, Erfahren in Musik und Mathematik." Der Widerspenstigen Zähmung. II, 1. —— *Richter* (Hans), 1843, April 4. "Come on; tune." — "Nun kommt, stimmt!" Cymbeline. II, 3. —— *Serçik*. 1852, March 22. "I did but tell her she mistook her frets, and bow'd her hand to teach her fingering." Taming of the Shrew. II, 1. — "Ich sagt' ihr, ihre Griffe sei'n nicht recht, Und bog zur Fingersetzung ihr die Hand." Der Widerspenstigen Zähmung. II, 1. —— *Stainer*. 1840, June 6. "By our lady, he's a good musician!" Henry IV. Part. 1. III, 1. — "Mein Seel', er ist ein guter Musikant!" König Heinrich IV. 1. Teil. III, 1. —— *Strauss* (Johann). 1804, March 14. "We'll have dancing . . . therefore, play music." Much Ado About Nothing. V, 4. — "Laßt uns einen Tanz machen . . . spielt nur, ihr Musikanten." Viel Lärm um nichts. V, 4. —— *Strauss* Richard), 1864. June 11. "Melodious discord, heavenly tune harsh-sounding." Poems. — "Melod'scher Mißlaut, grause Himmelskunde." Gedichte. —— *Tartini*. 1692, April 8. "The Devil rides upon a fiddle-stick." Henry IV. Part. 1. II, 4. — "Der Teufel reitet auf einem Fiedelbogen." König Heinrich IV. 1. Teil. II, 4. —— *Wieck*. 1785. August 18. "Madam, before you touch the instrument, to learn the order of my fingering, I must begin with rudiments of art." Taming of the Shrew. III, 1, — "Fräulein, eh' ihr die Laute nehmt zur Hand, Muß ich beginnen mit den Anfangsregeln, Daß ihr des Fingersatzes Kunst begreift." Der Widerspenstigen Zähmung. III, 1.

All oriental nations have had mute mimics (see Bücherschau, Saxe-Wyndham regarding Covent Garden). But these are best known to us through Greece and Italy. The παντόμιμος was a dancer and posturer who "imitated everything"; and, as his face was wholly masked, necessarily in dumb-show, — hence χεῖρες παμφῶνοι. The Romans had such even under the Republic, and the Caesars petted them. They still danced, and to "act" Niobe was "saltare" Niobem. Towards the end of the Empire the show became indecent, and Christianity excommunicated it. All through mediaeval times in Italy on the other hand prevailed a rustic dancing-show, (the residue of the Fabulae Atellanae) in which figured Arlecchino the jester, who was not at all necessarily mute (Old French hellequin, goblin: cf. German Hölle). Later in the XVI century were with him Colombina his sweetheart, Pantalone her father and the jester's butt, and Pagliacco the serving-man of Pantalone. In 1702 one Weaver, Shrewsbury dancing-master, introduced something of this latter sort into England. In 1717 French dumb-show pantomimists came to London. John Rich (c. 1682—1761) then developed this entertainment at Lincoln's Inn Fields Theatre, combining the different elements, and himself being Harlequin. Soon the present conventional dumb-show plot was arrived at. That is to say, two lovers are persecuted by the girl's father and his sevant, who try to procure another match. After a while a fairy sets them all, for motives which are not clear, and perhaps this was Rich's clumsiness, to try a new mode of existence, and they are transformed into Harlequin, Columbine, Pantaloon, and Clown (Pagliacco). This is called the "transformation scene". Then Pantaloon and Clown very ineffectually hunt Harlequin and Columbine (called "rally"). Rich is said to have given Harlequin his pliable sword (called "bat"), with which he slaps persons and things, and works small miracles to defend himself and his partner. This is called the "harlequinade". Later, the preliminary play was converted into some tale from the nursery-books, and the "transformation" was accompanied with gorgeous scenic effects. This taken all together is the modern *English Christmas Pantomime*, founded on the most ancient art in the world, yet as a matter of fact peculiar entirely to this country. It prevails in the winter in every large town, and employs a large profession. The Grimaldi family, who came over in 1758, did for Clown what Rich had done for Harlequin, and the comic Clown is now the chief character. Dumb-show pantomime is no mean art, and it forms the basis of all conventional bye-play in speaking-parts.

C. M.

München. In den diesjährigen Münchner Festspielen gelangen Mozart's Don Juan, Figaro's Hochzeit, die Entführung und Cosi fan tutte im Residenztheater und Wagner's Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, die Meistersinger und Tannhäuser im Prinzregententheater zur Aufführung. Zu den Wagner-Festspielen zahlt die Stadt einen Zuschuß von etwa 60000 Mark.

Digitized by Google

Wien. Dem Rechenschaftsberichte der »Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« für das Jahr 1905/06 seien die Angaben über den gegenwärtigen Stand der gesellschaftlichen Sammlungen entnommen:

Im Archiv (praktische Musik, Partituren, Klavierauszüge, Chor-, Orchesterstimmen, teils gedruckt, teils geschrieben, zurückreichend bis ins 16. Jahrhundert 32115 Nummern;

In der Bibliothek 5400 Nummern;

Im Museum: 5703 Tonkünstlerbildnisse (Ölgemälde, Kupferstiche, Lithographien, Lichtdrucke usw.). 109 alte Musikinstrumente (darunter Clavichorde, Clavicymbel usw. aber auch chinesische, indische, siamesische und afrikanische Instrumente). 247 Musikermedaillen, 2713 autographe Briefe, Zettel, Aufsätze, Karten usw., endlich 889 musikalische Autographe, darunter 258 von hohem Wert (von Beethoven, Haydn, Händel, Mozart, Schubert, Gluck, Mendelssohn, Wagner, Schumann, Brahms, Verdi u. A.).

Würzburg. Im Archiv des Stadttheaters sind die verschollen geglaubten Textbücher zu den Opern »Saul« und »Aurora« von E. Th. A. Hoffmann wieder aufgefunden und durch Beschluß des Stadtmagistrats zu Würzburg der Berliner Akademie der Wissenschaften zur Verfügung gestellt worden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik

Barnett, John Francis. Musical Reminiscences and Impressions. Demy 8vo. pp. 358. Illus. London, Hodder, 1906. 10s. 6d.

The Jewish race is no doubt enormously self-adaptive. Still there was some underlying truth in Wagner's spleen-inspired argument, that Jewish musicians having no home could not be concerned with national style. John Barnett "of Cheltenham" (1802—1890) produced his "Mountain Sylph" romantic-opera at the Lyceum, London, on 25 Aug. 1834, and it ran 58 nights. It was the first indigenous-made thing of its kind here see good article of T. L. Southgate's on its revival by W. H. Cummings at Guildhall School of Music on 4 and 5 July 1906, in "Musical News" of 14 July 1906. It is also full of charm. The "Bridal Song" is as good as Weber's, while quite distinct from it, and is one of the prettiest things in music; the invocation-scene is really powerful: and the "Magic-wove Scarf" trio is a justly-renowned classic. But it is nevertheless true that for music, things are bred in the bone and domicile rarely replaces birth. The father of John Barnett of Cheltenham was a Jewish-Prussian jeweller or watch-maker, Bernhardt Beer (anglicized into "Barnett Barnett" who settled in London; his mother in all probability Jewish, certainly Hungarian. Intrinsically, the "Mountain Sylph" is to the same extent real English as Benedict's much inferior "Lily of Killarney" is real Irish; which is not saying much. In listening to parts, one could not get rid of the idea that Wagner must have seen a copy before he wrote "Rienzi". In fact there was no native proper of this country at that time who had sufficient command of composition to write such a work, and it was largely exotic. The present author, John Francis Barnett, grandson of the jeweller, was (it may be said, on the other hand) son of Joseph Alfred Barnett who married an Englishwoman, Miss Hudson. Perhaps for this reason his works have played a more important part than those of his uncle in the real English musical renaissance. His "Ancient Mariner" (1867) has some of that undying lilt, which is found in Sterndale Bennett's nowadays too seldom heard "May Queen" (1858). All his works are pleasing, and indeed arrest attention amidst modern turgidity, as clear evidence of a very superior taste. The present volume is J. F. B.'s musical autobiography, with observations thrown in.

Scarcely a human being is really and at bottom a self-depreciator; except at fitful moments, and that means disease. For without the internal joy of life, life itself is a fell creeping disease; and self-esteem is hardly to be distinguished from the principle of life. The great bulk of mankind are unabashed self-optimists, keeping the quality in leash only in deference to social

Digitized by Google

pressure. When therefore this primordial element comes to the surface, it is not always disagreeable, and is sometimes refreshing. No one dislikes the frank self-optimism of a child. The chief key-note of the present volume is a gentle self-satisfaction, and it must be pronounced to be of a winning nature, in contrast to the mock-modesty or frigidity of many auto-biographies.

Author also shows his candour in another direction, that of going into details which musicians generally keep to themselves. He had (p. 82) to conduct his own work at a large Festival, his first conducting. So, to prepare himself, he practised with lead-pencil in hand while giving his pianoforte lessons. It is not recorded whether the young ladies, subjects of this experiment, suffered any ill effects from the mystic passes thus made behind their backs. Many other details about his processes of composition are quaintly interesting.

The following remark (p. 79) touches, if unconsciously, on the deepest problem in the development of modern music: — "The theory which places a ban against the repetition of words would shut out of the field and render impossible some of the greatest effects of musical art, as for example such sublime choruses as Handel's He sent a thick darkness and He gave them hailstones for rain. One of the special advantages of vocal music is that it enables a composer to dwell upon and intensify some characteristic subject. Without repetition of words, this in many cases is impossible. Then again, in choral writing counterpoint would be impracticable without one part repeating the words that another voice has previously enuntiated. As a matter of fact, for the writing of choral fugues or other contrapuntal devices, a few words which the audience can easily recollect are the most available. This style of writing no doubt leads to some strange anomalies. Thus, whilst one part is singing a certain set of words, another part is frequently singing quite a different sentence; the two sets of words more or less clashing with one another. Such discrepancies in art are not confined to music alone. It might, for example, be said that in a picture of a battle, or any other subject representing figures in motion, the figures should move as they do in a kinematograph, and that therefore their remaining stationary is an absurdity". It stands to reason, that the present-day doctrine of "follow the words" (and never repeat them) is wholly subversive of the doctrine of form in music. It is worse than Pre-Raphaelitism (cf. Z. VII, 191, Feb. 1906). If the dramatization of music necessitates this, well and good; but let those who practise such species of art realize clearly that they are administering slow poisond to the architectonic principle in music. One thing may at least be noted, that to compose music in that way is vastly easier than to make fine vocal music with concomitant attention to the inherent forms of music, — as for instance Brahms always managed to do.

A large assortment of miscellaneous Memorabilia could be taken out of the reminiscences: — Author is not certain of his grandfather's second-cousinship to Meyerbeer, which is generally assumed. The two vocalist "sisters Doria" were the daughters of his uncle John Barnett. The solo quartett 50 years ago at the not very considerable Catholic church of St. Aloysius, Somers Town, (where his father was tenor and director, and he was boy-organist), was Rudersdorf, Bessie Palmer, his father, and Weiss; a combination not obtaining nowadays in such places. When he was a boy, there were only 2 musical scholarships in the United Kingdom, those at the Royal Academy of Music for a male and a female student respectively; now there are hundreds. He himself got the male scholarship (called Queen's Scholar) twice running, and was the only youth to wear gilt buttons. No examinations were held, even intramural, except for the aforesaid scholarships; now such are yearly, besides the countless outside examinations (Z. VIII, 43, Nov. 1906). When author went to Leipzig to study (1858—1860), he found a revelation in the "expressive" counterpoint taught by Moritz Hauptmann, really the Bach tradition. E. F. Richter smoked (bad) cigars in church when conducting practices. The German organists of author's acquaintance 50 years ago did not toe-and-heel, and only used the toe; which is very singular and deserves inquiry. The "Ancient Mariner" (1867) arose out of author's seeing Noel Paton's illustrations to Coleridge's poem; it has 7 leitmotives; it was scored pari passu with the movement-sketches, and not all at the end; the quartett "Around, around" was wholly re-written 3 times. He gives full detail of his re-construction, from the highly fragmentary sketches, of Schubert's E flat symphony; the task had been contemplated by both Mendelssohn and Sullivan; was first performed Crystal Palace 5 May 1883; musicians will find this section instructive. Sullivan was a practised whistler. In the original Guildhall School of Music building, the drummer-student

Digitized by Google

was consigned to the coal-hole for practice. Titiens was the reverse of a quick-study. Wilhelmine Norman-Neruda set the fashion for women-violinists in 1871. Gounod had the record-price of £ 3000 for producing "Redemption" in England in 1882. Author says he heard Charles Hallé play "Jugendleben", the 4th of Mendelssohn's beautiful Characteristic Pieces", op. 7, by heart, and when he came to the "Coda" his memory failed and he got back instead to the beginning; and so again, going round and round in a circle. Author probably means that when he came to the recapitulation (which is short) he acted thus. If Hallé literally did this, he must have gone on till the lights went out, for the working out section is exceedingly long, being the bulk of the piece. Hallé could never play by heart, and used to perform the extremely inartistic feat of reciting in public the whole of Beethoven's 32 sonatas from book; no wonder his performances were cold as charity.

The index is bad, being the lazy Index Nominum Propriorum, without even any effort at subject-heads under the names. Thus after "Sullivan" come 18 bare page-figures. Who will turn up 18 different pages to find what he wants? Indexing in its embryonic stage should be relegated to the limbo of the past. Cf. Z. VII, 249, March 1906. This is the only adverse remark which can be made on a charmingly ingenuous and subordinately instructive book.

Bekker, Paul, Oskar Fried. Sein Werden und Schaffen. Moderne Musiker. gr. 8°, 47 S. Berlin, Harmonie 1907. ℳ 1,—.

Bell's Miniature Series of Musicians. London, Breitkopf & Härtel, in progress. Crown 12mo, about pp. 80 each. Cloth 1s., leather 2s. each.

Editor G. C. Williamson. Each vol. has life, a chapter on the art, ditto on the works, analysis of a typical work, list of chief works with dates, bibliography, and illustrations. Accurate and excellently compressed. Out or announced: — Bach (E. H. Thorne), Beethoven (J. S. Shedlock), Brahms (Herbert Antcliffe), Chopin (E. J. Oldmeadow), Gounod (Henry Tolhurst), Handel (W. H. Cummings), Haydn (John F. Runciman), Mendelssohn (Vernon Blackburn), Mozart (Ebenezer Prout), Rossini (W. A. Bevan), Schubert (W. Wakeling Dry), Schumann (E. J. Oldmeadow), Sullivan (H. Saxe-Wyndham), Tschaikoffsky (E. Markham Lee), Verdi (Albert Visetti), Wagner (John F. Runciman).

Braunroth, Ferd., Neue Modulationslehre, F. Hofmeister. ℳ 2,—.

Bridge, Frederick. The Shakespeare- and Music-Birthday Book. English and German. London and Leipzig, Bosworth, 1907. Square crown 8vo., pp. 269. Price 3s. 6d., acc. to binding.

This is a "birthday-book" with one quotation from Shakespeare bearing on music set down (on the left-hand page, 2 or 3 to the page) against each day of the year, and with the names of 482 musicians past and present printed (on the same page) against the days of their birth. Thus there is no such musician who has not a quotation set against his name, though sometimes more than one share the same quotation. The right-hand page is left blank for musical persons who are not given on the printed page to enter their names as a pastime or record; and this page has also the very handy device of ruled blank-staves on which they can write musical mottoes.

Shakespeare concordances, (e. g. Schmidt-Sarrazin, Berlin, 1902), being based on the verbal-index system, give few distinct quotations from the plays and poems bearing on "music". It is thus news (though not surprising seeing that he was an Elizabethan poet) to learn that Shakespeare is saturated with musical allusion, and that author found 365 clearly-turned quotations and many to spare. Then it will be assumed that it is mere "Sortes Vergilianae" as to which quotation each musician finds against his printed name. Not at all. With surprising ingenuity, author has sorted out the quotations in such a way that none are the reverse of applicable to the persons concerned, while some 100 fit specially, and a few fit strikingly. This is so quaint, that a small assortment is shown under "Notizen. London.

Sir Frederick Bridge, as composer, organist, conductor, lecturer, editor, public speaker, etc., is an extraordinarily versatile and active-minded man, but this is a still further departure. The book is diglott, each quotation being translated into German, and it should be as much in vogue in Germany as it is here.

Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. Zweite Folge, IV. —

Digitized by Google

8°, 102 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 3,—.

Nachdem Referent in seinem Handbuch »Geschichte des Instrumentalkonzerts« versucht, die Entwicklung des vormozartschen Klavierkonzerts zu skizzieren, lag die Aufgabe vor, das dort zum Teil nur Angedeutete weiter auszubauen und zu vervollständigen. Dieser Aufgabe hat sich der Verfasser unterzogen. Das Verdienstliche der Arbeit besteht darin, die Kenntnis der Literatur durch ausführliche Besprechung und Gegenüberstellung der Schulen und Leistungen vertieft und dabei in genügender Weise den Entwicklungsgedanken hervorgehoben zu haben. Die Analyse ist geschickt und trifft in der Hauptsache das Wesentliche. Indessen ist das Thema nur zur Hälfte erschöpft worden. Schon die Einteilung in »Bachschüler« und »Zeitgenossen der Bachschüler« ist unglücklich gewählt; denn auf diese Weise kommen Männer wie J. Chr. Bach und Abel neben Nichelmann und Müthel zu stehen, d. h. fortschrittliche Vertreter des Pianofortekonzerts neben konservative Vertreter des Cembalokonzerts, womit die Entwicklungslinie arg verschoben erscheint. Es konnte m. E. nur nach dem Prinzip: Cembalokonzert-Pianofortekonzert, innerhalb dessen wieder nach Nationalitäten geordnet werden.

Es ist weiterhin schade, daß sich der Verfasser so eng an die von mir bereits analysierten Meister und Werke gehalten und aus dem erdrückend umfangreichen Material nur weniges Neue herangezogen hat. Dabei ist ihm manches entgangen. Die ganze national-englische Schule, das sog. *Harpsichord*-Konzert (Burgess, Hayes, Felton, Arne, Wise, Hoock u. a.), auf das ich im »Handbuch« nur hinweisen konnte, ist unberücksichtigt geblieben. Wurden Wagenseil und Haydn besprochen, so durften der hochbegabte Wiener Meister Ant. Steffan neben einem Talent zweiten Ranges wie Leop. Hoffmann nicht fehlen, ebensowenig Tonsetzer wie Chr. S. Binder, Joh. Chr. Kellner, Hasse, der ältere Graun, Rolle, Schröter, Nicolai, Eichner, Schuster, die als fruchtbare und selbständige Klav.-Konzertkomponisten eher der Berücksichtigung wert gewesen wären als Neefe und Edelmann, von denen der Verfasser nur je ein Konzert nennt. Wollte er, wie er versichert, auch keine »Geschichte« des vormozartschen Klavierkonzerts geben, so hätte doch, vielleicht unter Beschränkung auf die deutsche Literatur, ein möglichst umfassender Überblick angestrebt werden müssen. Vermißt habe ich u. a. auch eine nähere Präzisierung der unbegleiteten Clavichordkonzerte als Gattung und ihres Zusammenhangs mit den Lautenkonzerten, was eine willkommene Ergänzung des betreffenden Kapitels im »Handbuch« ergeben hätte.

Der an die Spitze der Arbeit gestellte Hinweis, daß das Substantiv *Concerto* in der älteren Zeit bei den Italienern im Sinne von *Conserto* = Zusammenknüpfung, Zusammenspiel gebraucht wird (das englische »*consort*« ist wohl nie anders übersetzt worden), ist der Beachtung wert, freilich auch schon von H. Rietsch (1900) ausgesprochen worden. Dagegen irrt der Verfasser sicherlich, will er auch dem Zeitwort *concertare* den bisher üblichen Sinn »miteinander streiten« abdisputieren; wenn er daraus den »Musikhistorikern und -theoretikern« von Praetorius an den Vorwurf des Mißverständnisses macht, so vergißt er, daß »*concertare*« schon bei Monteverdi, Quagliati, Castello (*Sonate concertate* 1621), Melii (*Balletto concertato* 1616) Viadana (»*Concertationes zur Orgel accomodiert*«) usw. auftaucht, wo eine Berufung auf das synonyme »*conserere*« sinnlos wäre. Joh. Krüger führt in seiner Synopsis (1630) als vokale Gattungsformen an »*Concerti, Motetae, Madrigalia, Dialoghi*« usw., ein Zeichen, daß sich mit dem Begriff *Concerto* ein bestimmter Sinn, nämlich der des gegeneinander Musizierens verband.

Auch die zweite vom Verfasser scharf formulierte (fettgedruckte) These, im Klavierkonzert nach Bach diene jederzeit das Soloklavier zugleich auch als Generalbaßinstrument, steht auf schwachen Füssen. Daß dieser Fall häufig eintrat, ist nicht zu bezweifeln; ihn aber zur Regel zu erheben, dazu reichen die beigebrachten Beweisgründe nicht zu. Daß die Bezifferung in die Solostimme, nicht unter den Streichbaß notiert zu werden pflegte, ist nicht stichhaltig. Ph. E. Bach schreibt beim Eintritt des Soloklaviers bisweilen *Cembalo obligato* hin (z. B. Kgl. Bibl. Berl. P 710, 712), woraus deutlich die Teilnahme eines nicht obligaten Akkordinstruments hervorgeht. Auch lassen sich zahlreiche Stellen beibringen, in denen der Stimmungswechsel von Soli und Tutti so schroff und plötzlich erfolgt, daß eine ebenso plötzlich geschehende Rollenvertauschung des Cembalisten nicht nur unmöglich wäre, sondern geradezu eine unkünstlerische Wirkung hervorriefe. Gerade beim leidenschaftlichen Ph. E. Bach geht das am wenigsten an, eher noch bei Graun, Galuppi oder Jomelli, wo alles mehr auf Spielfreudigkeit angelegt ist.

Dies die schwachen Seiten des Buches, dessen Verdienst, wie schon gesagt, in der sorgfältigen Analyse besteht. Es hätte

Digitized by Google

dem aber nicht im mindesten Eintrag getan, wenn der Verfasser an den Stellen, wo er sich die Urteile des »Handbuchs« zu eigen gemacht, seine Quelle genannt hätte. A. Schering.

Engel, Max, Hilfsmittel zur Erziehung des Tonsinnes in der Schule. Gr. 8°, 19 S. Leipzig, Dürr'sche Buchhandlung 1907. ℳ —,60.

Franz, Robert und **Senfft-Pilsach**, Arnold Freiherr von. Ein Briefwechsel 1861—1888. Gr. 8°, XI und 358 S. Berlin, A. Duncker, 1907. ℳ 3,—.

Dieser Briefwechsel wird in musikwissenschaftlichen Kreisen großes Aufsehen erregen, weil er den heftigen Kampf zwischen Robert Franz und seiner Partei einerseits und Chrysander-Spitta andererseits in einer Schärfe wiederspiegelt, wie sie kaum in der Wirklichkeit zu finden gewesen war. Man wird als erstes fragen dürfen, ob die Veröffentlichung dieses Briefwechsels wirklich notwendig war, ob er an wirklichen Gehalt das Aufrühren des alten, häßlichen Streites aufwiegt. Ein Meister von der Bedeutung eines Franz hat nun sicher unter allen Umständen das Recht, gehört zu werden, aber es frägt sich dennoch, ob der durch den Briefwechsel wieder lebendige Kampf des toten Franz gegen die toten Spitta und Chrysander rein vom menschlichen Standpunkt zu billigen ist: der tote Franz rächt sich mit dem Briefwechsel an toten Männern, die sich nicht mehr wehren können. Die Veröffentlichung des Briefwechsels geschah zwar nicht ohne Befürwortung von Franz, der in dem letzten der hier mitgeteilten Briefe sagt, »daß in einer reichen Korrespondenz meine Erlebnisse wahrheitsgetreu niedergelegt wären und die Veröffentlichung derselben nach meinem Tode zu den Möglichkeiten gehöre«. Franz starb 1892, als beide, Spitta und Chrysander noch lebten, und wenn der Briefwechsel über 14 Jahre später, als auch die derart Angegriffenen das Zeitliche gesegnet haben, erscheint, so darf man aus rein menschlichen Gründen sich fragen, ob die Herausgabe wirklich nobel war. Wollte man aber Lebende verschonen, — eigentlich ein sonderbares Prinzip, denn jeder Lebende wird für seine Handlungen einstehen müssen — dann hätten konsequenterweise eine Reihe scharfer Angriffe, vor allem auf Joachim, kassiert oder es hätte mit der Herausgabe gewartet werden müssen, bis die Briefsammlung keinen der angegriffenen Lebenden mehr antraf. Konsequenz wird man billigerweise bei derart heiklen Gegenständen verlangen dürfen, und wenn sich der Herausgeber, Prof. Golther-Rostock, mit der Bemerkung: »der gemeinsame Wunsch der Familie von Robert Franz wie der des Herrn von Senfft gab hier (bei der Auswahl) allein den Ausschlag«, zu decken sucht, so ist die ausdrückliche Versicherung, nicht selbst Hand im Spiel gehabt zu haben, immerhin einigermaßen charakteristisch. Überhaupt hätte die Einführung weitaus charaktervoller ausfallen, sie hätte einem Mann anvertraut werden müssen, der in der Bearbeitungsfrage, die dem Briefwechsel den Stempel aufdrückt, völlig zu Hause ist und ein eigenes Urteil über sie hat. Es hätte allermindestens gesagt werden müssen, daß die Prinzipien der in dem Briefwechsel selbst in ihrer Person angegriffenen »Historiker« sich in unserer Zeit durchgedrückt haben; denn man kann von der breiten Öffentlichkeit nicht verlangen, daß sie in diesen Fragen zu Hause ist. Liest man aber das Vorwort, so gewinnt man den Eindruck, als ob Franz einen Kampf gegen Feinde echter Künstlerschaft geführt habe, der endlich zu seinem Siege ausfallen mußte, »denn der Streit, den Franz mit der Zunft der ‚Historiker' und ‚Stockmusikanten' zu bestehen hatte, bleibt keinem Meister, der neue Bahnen einschlägt, erspart«, heißt es auf Seite III der Einführung. Das sind nun selbstverständlich nichts als wohltönende, für breites Publikum berechnete Phrasen, Phrasen vor allem deshalb, weil von direkt »neuen Bahnen«, die Franz in der Bearbeitungsfrage einschlug, gar nicht gesprochen werden kann. Der Kampf wäre gerade so gut gegen Mozart, Hiller oder Mendelssohn und manche andere größere und kleinere Künstler entbrannt, wenn die Musikwissenschaft schon damals auf dem Plan gewesen wäre. Handelt es sich doch in diesem Streite nicht um einzelne Männer, sondern in erster Linie um Prinzipien. Für Franz bedeutete es ein Verhängnis, daß er gerade zur Zeit der aufstrebenden und mit ihren Forderungen hervortretenden Musikwissenschaft wirkte, ein Verhängnis, unter dem er doppelt leiden mußte, weil keiner der früheren Bearbeiter von Künstlerseite, seinen Beruf als Bearbeiter Bach'scher und Händel'scher Werke so streng aufgefaßt, in ihm einen großen Teil seiner Lebensaufgabe erblickt, und ferner den alten Meistern eine solche Hingabe und in gewissem Sinne ein solches Verständnis entgegengebracht hatte, wie Robert Franz. Das darf und muß auch an dieser Stelle ruhig gesagt werden, der es fern liegt, einseitige Parteipolitik zu treiben. Denn es hat besonders für einen Künstler etwas Tragisches, wenn er auf dem Gebiete sei-

Digitized by Google

ner Tätigkeit, das er höher stellte als seine frei schöpferische, und mit dem er vor allem sich den Dank seiner Mitwelt zu erringen glaubte, des Schärfsten befehdet wird. Vom Standpunkt Franz' ist vieles, vielleicht alles zu begreifen, besonders wenn man sich seine ihm angeborene derbe Ausdrucksweise (nannte er sich doch selbst ein »Schandmaul«) vor Augen hält. Deshalb fallen Ausdrücke wie Spitta ein »historischer Charlatan« (S. 353) heute weniger auf Franz selbst, als auf seine »Herausgeber« zurück. Der vornehme Freiherr von Senfft hätte sicher derartige Stellen ohne weiteres kassiert oder allermindestens dazu Stellung genommen, d. h. mit einer Anmerkung versehen.

Überdenkt man heute ruhigen Blutes die ganze Sachlage und den Verlauf des Kampfes, so wird man im höchsten Grade bedauern müssen, daß eine solch' eminente Kraft wie Franz nicht gewonnen wurde, gemeinsam für das Verständnis Bach's und Händel's zu wirken. Die Gegnerschaft ergab sich von Seiten Franz' zu einem guten Teile durch seine idealistische Auffassung der Werke Bach's und Händel's. In einer Beziehung können wir auch heute nicht ohne weiteres das System der Franz'schen Bearbeitungen verurteilen, nämlich seine Art der Ausarbeitung der Continuostimme bei Solostücken. Daß, um ein in den Briefen vertretenes Beispiel zu geben, Bach den Generalbaß in dem Trio des »Musikalischen Opfers« in der Weise gespielt hat, wie es eine Kirnberger zugeschriebene Klavierstimme zeigt (sie ist aber wohl überhaupt nicht von Kirnberger, denn einen besser klingenden Satz [fortwährend Sextakkorde mit verdoppelter Sexte und anderes] wird man diesem Manne wohl zuschreiben dürfen), läßt sich historisch gar nicht beweisen, hingegen liegt viel näher, daß ein Bach für seinen eigenen Gebrauch und bei eigenem Werke die Continuostimme weit künstlicher extemporierte, als es in der genannten Klavierstimme der Fall ist. Wenn Franz hinging und den Klavierpart selbständiger ausgestaltete, so war dies eine Frage, bei der man ohne Lärm zu einer Einigung hätte kommen können, besonders wenn sich Franz hätte sagen lassen, daß das Einbeziehen der Melodie- in die Klavierstimme, wie es bei ihm häufig der Fall ist, dem damaligen Gebrauch widersprach, daß ferner der Baß unter allen Umständen gewichtig hervortreten muß, allermindestens nicht undeutlich behandelt werden darf, was der Fall ist, wenn der linken Hand — nach Art des modernen Klaviersatzes — allzuviel Noten zuerteilt werden. Denn davon, daß man bei Solo- oder Triosonaten den Baß noch extra mit einem Violoncello verstärkte, wußte Franz nichts, weshalb um so deutlicher im Klaviersatz das deutliche Hervortreten der Baßstimme berücksichtigt werden muß. Völlig im Unklaren, d. h. in völliger Unwissenheit, befindet sich Franz den Vorschlägen und Vorhalten gegenüber, und es ist mir unbegreiflich, wie ein solch ausgezeichneter Musiker sämtliche Vorhalten als kurze Vorschläge auffassen konnte und manche langsame Sätze (man vgl. z. B. die genannte Triosonate in der Bearbeitung von Franz[1]), dann aber auch die Ausgaben von Vokalwerken) in dieser Beziehung ganz verdarb. Also auch in diesen feineren, rein musikalischen Fragen ließ diesen großen Kenner Bach'scher Musik sein Stilgefühl im Stiche. Wenn in solchen Fragen keine Verständigung erzielt wurde, so bleibt dies immer zu bedauern, denn es wird kein Mensch leugnen können, daß diese Bearbeitungen von Franz echt künstlerisch sind, und anders eingeschätzt werden müssen, als sein durchaus zu verwerfendes System, einer Partitur von Bach oder Händel Instrumentalstimmen hinzuzufügen. Daß gerade in dieser Beziehung der Kampf auf Seite Spitta-Chrysander's mit der unerbittlichsten Strenge geführt werden mußte, um zum Ziele zu gelangen, war unabweisliche Forderung, und daß bei dieser Gelegenheit auf beiden Seiten das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wurde, läßt sich heute in aller Ruhe konstatieren.

Im übrigen bietet der Briefwechsel nicht allzuviel Wichtiges und Positives, und es läßt sich kaum behaupten, daß Franz sonderlich gewinnt. Der zeitgenössischen Produktion steht er völlig ablehnend gegenüber, auch Wagner und Liszt scheinen ihm nicht tiefer zu interessieren (einzig für Liszt den Menschen hat Franz anerkennende Worte), Brahms ist ihm unsympathisch (S. 271 wird ihm und Jensen die »Keuschheit« in ihrer Lyrik abgesprochen), Tagesfragen werden kaum einmal berührt, des Krieges von 1870/71 wird ein einziges Mal mit ein paar Worten, der Wagnerfestspiele von 1876 gar nicht gedacht, künstlerische Fragen von weiterer Bedeutung werden wenige aufgerollt (am interessantesten sind die Bemerkungen über sein künstlerisches Produzieren S. 114, 116, 124 und 327), und so gewinnt man etwas den Eindruck von Musikantenbriefen. Durch das ganze Buch leuchtet aber die kolossale Verehrung für Händel und Bach, und wenn diese beiden, so oft gegeneinander ausge-

1) Erschienen bei Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

spielten Meister von einem Musiker von der Größe eines Franz in gleicher Weise geschätzt wurden, so gehört das zum Fruchtbarsten, was einem größeren Leserkreis bei der Lektüre dieser Briefe zum Nachdenken reizen kann.

Über die Herausgabe der Briefe durch W. Golther ist bereits andeutungsweise gesprochen worden. Sie ist tatsächlich nicht in die richtigen Hände gelangt, was sich auch an verschiedenen der kurzen Anmerkungen zeigt. Über Männer wie Spitta oder Chrysander, die in den Briefen eine Hauptrolle spielen, genügt für einen größeren Leserkreis die Bemerkung »Musikhistoriker« für Spitta denn doch nicht, und wenn (S. 100) gesagt wird, daß Franz die »Bearbeitungen« Chrysander's von Händel'schen Werke ganz und gar verworfen habe, so ist dies heute durchaus irreführend, da es sich für Franz einzig um die Klavierauszüge handelte, während das, was man heute unter Chrysander's Bearbeitungen Händel'scher Werke versteht, Franz noch gar nicht kannte. Vor allem hätte er aber bei diesem delikaten Briefwechsel, der im allgemeinen Franz mehr schaden als nützen dürfte, einer charaktervollen Einführung bedurft, allermindestens hätte gesagt werden müssen, daß die Bedeutung von Franz heute fast allein in seinen Liedern und nicht in seinen Bearbeitungen beruht. A. H.

Gafsmann, A. L., Das Volkslied im Luzerner Wippertal und Hinterland. Aus dem Volksmunde gesammelt u. herausgegeben in »Schriften der schweizerischen Gesellschaft f. Volkskunde«. Lex. 8°, XI uud 215 S. Basel, Schweiz. Gesellschaft f. Volkskunde 1906. ℳ 3,20.

Gerhard, C., Im Reiche der Töne. Skizzen u. Erzählgn. aus dem Leben berühmter Komponisten u. Virtuosen. Für die reifere musikal. Jugend. 8°, 501 S. München, M. Haasenstein 1907. ℳ 7,50.

Glasenapp, Carl Fr., Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. 5. Bd. I. Hälfte des 6. Buches. 1872—1877. 3. u. 4., gänzlich neu bearb. Ausg. gr. 8°, XV u. 416 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907. ℳ 7,50.

Gobineau, Arthur, Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. Stuttgart, Fr. Frommann. ℳ —,75.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 20. Jahrg. Hrsg. v. Dr. Fr. X. Haberl. Lex. 8°, IV u. 266 S. Regensburg. F. Pustet, 1907. ℳ 3,—.

Krejčí, F. W., Friedrich Smetana. Moderne Musiker. gr. 8°, 54 S. Berlin, Harmonie 1907. ℳ 1,—.

Kühn, Alfred, Rhythmik und Melodik Michel Beheim's. 8°, V u. 160 S. Bonn, F. Cohen 1907. ℳ 3,50.

Living Masters of Music. London, Lane, in progress. Crown 8vo., about pp. 100 each. 2s. 6d. each.

Edited by Rosa Newmarch. Biographies. Not only composers. Out or announced: — Bruneau (Arthur Hervey), Elgar (R. J. Buckley), Grieg (H. T. Finck), Joachim (J. A. Fuller Maitland), Leschetizsky (Annette Hullah), Macdowell (Lawrence Gilman), Paderewski (Edward A. Baughan), Puccini (W. Wakeling Dry), Rd. Strauss (Alfred Kalisch), Henry J. Wood (Rosa Newmarch).

Master Musicians. London, Walter Scott Co. In progress. Foolscap 8vo., about pp. 500 each. Illustrated. 3s. 6d. each.

Edited by Frederick J. Crowest. Biographies. Out or announced: — Bach (C. F. Abdy Williams), Beethoven (Frederick J. Crowest), Brahms (J. Lawrence Erb), Chopin (J. Guthbert Haddon), Handel (C. F. Abdy Williams), Haydn (J. Cuthbert Haddon), Mendelssohn (S. S. Stratton), Mozart (E. J. Breakspeare), Schubert (E. Duncan), Schumann (Annie W. Patterson), Tschaikoffsky (Edwin Evans), Wagner (Charles Lidgey).

Musical Literature. London, Breitkopf & Härtel, January 1907. Demy 8vo., pp. 20. Gratis.

A priced list, to be continued quarterly, of all recent books on musical subjects in different countries, grouped under English, French, German and Italian, and then alphabetical by authors. A large proportion stocked, and all are procured.

Music of the Masters. London, Lane, in progress. F-cap. 8vo. about pp. 200 each. 2s. 6d. each.

Edited by W. Wakeling Dry. Each is a commentary on the works of this or that eminent composer. Out: — Beethoven (Ernest Walker), Elgar (Ernest Newman), Tschaikoffsky (E. Markham Lee), Wagner (Ernest Newman).

Digitized by Google

Music Story Series. London, Walter Scott Co., in progress. Square crown 8vo. about pp. 500 each. 3s. 6d. each.

Edited by Frederick J. Crowest. Each vol. is a full educational history of a specified subject. Out or announced: — Chamber music (N. Kilburn), Church music (F. J. Crowest), English Music 1604—1904 lectures, edited by T. L. Southgate), Harp (Wm. H. Grattan Flood), Minstrelsy in England (Edmondstoune Duncan), Musical Sound (Churchill Sibley), Notation (C. F. Abdy Williams), Oratorio (Annie W. Patterson), Orchestra (Stewart Macpherson), Organ (C. F. Abdy Williams), Organ music (ditto), Pianoforte (Algernon S. Rose), Violin (Paul Stoeving).

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redig. v. Dr. Hugo Botstiber. IV. Jahrg. 1907. Gr. 8°, 333 S. Wien, C. Fromme, 1907. ℳ 3,75.

Dieses Musikbuch hat die beste Aussicht, einmal ein unentbehrliches Nachschlagewerk für den jeweiligen Stand der Musikpflege in Österreich an Hand von Statistiken zu werden. Der Wert beruht dabei besonders in der Zusammenstellung von Konzertprogrammen der bedeutenderen österreichischen Städten, von Wien und Prag auch sämtliche Solistenkonzerte. Diese Einrichtung auf die übrigen Städte auszudehnen, wäre sehr angebracht, da die Solistenkonzerte einen Maßstab dafür geben, von wievielen und von welchen Künstlern auch kleinere Städte besucht werden. Über die großen Städte kann man sich in unseren Musikzeitungen gut orientieren, von den kleineren erfährt man aber nur wenig oder gar nichts. Ferner wäre es gut, auch über die Oper ähnliche Statistiken anzulegen (das Musikbuch verzeichnet von Wien die Erstaufführungen, Neueinstudierungen, Gastspiele usw., was aber kein vollständiges Bild gibt). Der bereits unentbehrliche »Deutsche Bühnen-Spielplan« berücksichtigt zwar auch die größten Städte des Auslandes, für kleinere Städte haben wir aber in Österreich noch kein Hilfsmittel, sodaß man sich über die Verbreitung gerade neuerer Opern nur schwer ein Bild machen kann. Ausbau des Musikbuches in rein österreichischem Sinne wäre also dem vortrefflichen Unternehmen noch in weiterem Sinne zu wünschen. Angebracht wäre ferner ein Verzeichnis wenigstens der Ortsnamen, denn in dem österreichisch-ungarischen Staatengetriebe sich auszukennen, eine Ortschaft in ihrer Provinz ausfindig zu machen, ist etwas viel verlangt. Im übrigen orientiert das Musikbuch in seiner »Musikalischen Chronik« und »Musikalischen Statistik« über das Verschiedenste und zwar auch derart, daß man in Deutschland gern zu dem Musikbuch greifen wird. Speziell in Österreich wird sich das »Musikbuch« wohl bereits unentbehrlich gemacht haben.

Ferner enthält das Musikbuch als Eingang verschiedene musikwissenschaftliche Aufsätze, die man in der »Zeitschriftenschau« notiert finden wird und von denen die historischen geeignet sind, in weiteren Kreisen Österreichs den Sinn für frühere heimatliche Musikpflege und bedeutende Komponisten zu vertiefen. Die Verfasser sind K. Fischer (musikalisches Rechtsthema), A. Koczirz und E. Luntz. A. H.

Noatzsch, Rich., Die musikalische Form unserer Choräle. Vortrag. Pädagogisches Magazin 280. Herausgeg. von Frdr. Mann. 8°, 25 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne 1907. ℳ —,35.

Nodnagel, Ernst Otto, Moloch von Max Schilling. Einführung in Dichtung u. Musik. Berlin, Bote u. Bock, ℳ 1,—.

Pembaur, Jos., Über das Dirigiren, die Aufgaben des Dirigenten, beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disziplinen der Kompositionslehre. 2. bedeutend erw. Aufl. Kl. 8°, 102 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart 1907. ℳ 1,—.

Petrich, Hermann, Paul Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit. Auf Grund neuer Forschungen und Entdeckungen. 8°, 240 S. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1907. ℳ 3,—.

Porges, Heinrich, Tristan u. Isolde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°, 80 S.

Diese Studie des getreuen Jüngers Wagner's wird — nachdem sie 1902/3 in den Bayreuther Blättern erschienen war — erst jetzt durch v. Wolzogen der größeren Öffentlichkeit übergeben. Spät. aber nicht zu spät, denn was Porges sagt, ist noch heute beachtenswert. Es findet sich in seinen Ausführungen manche feine Bemerkung und weniger Überschwängliches oder Anfechtbares als sonst in den Schriften der Adepten aus jener Zeit. Daß er die Be-

Digitized by Google

deutung des Stabreimes überschätzt, ist nicht verwunderlich. Im ganzen aber ist seine Studie eine der maßvollsten und kultiviertesten Parteischriften. Wagner selbst hat das Manuskript durchgesehen, Ratschläge erteilt und seine Billigung ausgesprochen; so ist die Schrift für die Auslegung des Werkes auch darum bedeutsam. Porges konnte sich an künstlerischen Fähigkeiten mit den Wagner liierten bedeutenden Musikern natürlich nicht messen — als Schriftsteller gehört er nach dieser Studie zu den besten Köpfen des Kreises. G. Münzer.

Quittard, Henri, Henry Du Mont (1610—1684). Paris, Mercure de France, 1906. In-4° de 215 pages et 57 p. de musique. 10 Fs.

«Messire Henry Du Mont, chanoine de St. Servais de Maestric, abbé commendataire de N. D. de Silly, maître de la musique des chapelles du roi et de la reine», fut un des grands personnages de l'histoire de la musique française au XVIIe siècle, et peut-être le seul, avec Lully, dont le nom ait survécu dans la mémoire publique. Si bien que — et ceci est plaisant — l'art musical du grand siècle se voit aujourd'hui représenté dans l'esprit des foules par un flammand de Liège et un italien de Florence.

Dumont appartient en effet en propre à cette école franco-belge dont Paris a le droit de tirer vanité. Comme César Franck, comme Grétry, comme Gossec, il apportait en venant chez nous une âme douce et réfléchie, un tempérament laborieux, à la fois attaché aux traditions et ami de la nouveauté, enfin et surtout une formation artistique déjà sûre d'elle même, une technique d'homme du Nord. Ces qualités allaient lui valoir tout d'abord l'orgue de St. Paul, (1640), une réputation rapidement établie dans le monde des amateurs, puis différentes charges à la cour, et en dernier lieu la place de sous-maître dans la musique de la chapelle du roi (1663), qu'il conservera pendant vingt ans.

Il laissait en mourant (1684) une œuvre imprimée dont la plus grande partie subsiste encore, et dont M. Quittard s'est donné le mérite de nous faire saisir les différents aspects. Car Dumont est, sous une apparente simplicité, un artiste ondoyant et divers, qui sait en évoluant suivre les gouts de la mode et les nécessités d'un art changeant. En cela il s'oppose très exactement à Lully, toujours semblable à soi, toujours immuable, et pour ainsi dire insensible à l'action d'autrui. Est-ce un hasard si une des premières productions de Dumont porte le nom de «Meslanges», qui conviendrait si bien pour caractériser l'homme lui même et son œuvre? Etranger de naissance, nous le voyons occuper une des premières charges musicales de la couronne, sans qu'il veuille se resourdre à faire enregistrer ses lettres de naturalité. Son génie, formé à l'école italo-flammande, se trouve cependant lié aux destinées d'une musique qui tient à rester française avant tout. Musicien religieux par carrière, il marque pour l'art mondain et ses procédés une sympathie, qui scandalisera ses collègues. Attaché de bonne heure à l'Eglise, prébendé, puis marié, puis veuf et chanoine et abbé, il se tient sans cesse dans sa vie même, sur les limites du sacré et du profane. Enfin (et ceci importe plus que tout) le sort l'a placé, dans l'histoire de la musique, au point ou vont se rencontrer le contrepoint classique et l'art de la basse continue. En lui le madrigal de 1600 trouve encore un défenseur habile, et d'autre part le motet de 1700 lui doit la vie. Toute proportion gardée ce rôle intermédiaire de Dumont ressemble à celui que va jouer Sébastien Bach en Allemagne. L'abbé de Silly est un des derniers artistes qui aient, en France, regardé derrière eux vers la musique polyphonique, et il est aussi un des premiers qui aient annoncé la victoire de la monodie harmonisée. Pendant quarante ans il a soutenu le rôle de conciliateur avec une assurance naive, sans parti-pris de réformateur ou de conservateur, en artiste sincère guidé par les destins de l'art qu'il servait. «J'aime ce bonhomme Dumont, il est naturel» disait Lully, toujours familier.

Un musicien de cette importance méritait un monument biographique. M. Quittard s'est chargé de cette tâche. Il s'en est acquité avec la précision scrupuleuse que nous lui connaissons, et devant laquelle aucun document ne trouve grâce. Pourquoi faut il (j'ai hâte de le dire) que cet excellent ouvrage manque de l'index qui seul peut en faire un instrument de travail, pratique et utile? Quelque en-têtes de chapitres groupés sous le nom de table des matières ne suffisent pas pour guider la mémoire du chercheur au milieu de cette accumulation de documents originaux et précieux. D'autant que la méthode historique de l'auteur ressemble fort à celle que Winterfeld adopta jadis dans son «Gabrieli». Elle tend à replacer sans cesse les hommes, les évènements et les œuvres au milieu des circonstances qui les ont accompagnés. L'érudition de M. Q. se plait aux grands tableaux, aux vastes chronologies, et n'omet rien de ce qu'elle trouve sur son chemin.

De telle sorte que le XVIIe siècle tout entier et un peu du XVIe prennent part à cet ouvrage et viennent en grossir l'intérêt.

Nous ne nous plaindrons pas de ce parti-pris de digression, qui se trouve ici tout à fait d'accord avec les intérêts d'une science jusque là pauvrement documentée. Toutefois l'auteur nous permettra une remarque. La critique historique musicale ne nous semblerait pas bien inspirée si elle s'habituait à cette prodigalité. Le moment viendra bientôt où il faudra réagir contre le procédé des commentaires préalables et des dissertations complémentaires. Cette question de méthode nous paraît capitale pour l'avenir de la musicologie française. Car, en somme, avant que d'écrire il faut bien savoir pour qui nous écrivons. A quel public, à quel degré d'ignorance avons nons à faire? Tout est là. Dans un ouvrage d'histoire littéraire le moindre des étudiants s'indignera s'il voit Molière ou Racine qualifié de «d'auteur dramatique éminent», ou Ronsard de «grand poète de la Pleïade». Mais dans une mongraphie musicale un professeur de Sorbonne ne voudra pas lire les noms de Ducaur roy ou de Lalande sans réclamer aussitôt des explications. Voilà donc le musicologue obligé de trainer avec lui, et dans tous ses livres, un cortège de notes et de digressions toujours renouvellées. On ne me contredira pas si j'avance que tous nos ouvrages subissent plus ou moins lourdement le poids de ce fardeau affligeant. C'est au public à nous débarasser de ces contraintes et à distinguer entre une œuvre d'érudition et un manuel de pédagogie.

Il serait trop long de dégager et de résumer ici la matière historique contenue dans ce gros in-4°. Signalons rapidement quelques problèmes posés et fort bien traités par M. Q.: l'homophonie et le contrepoint classique dans la musique d'église française du XVIIe; l'introduction des instruments dans l'église; le lyrisme et le sentiment dramatique dans le motèt de 1660; l'influence de Dumont sur Lully; Dumont compositteur liturgique et son plain-chant soi disant «musicalisé»; les différentes chapelles des chateaux royaux et leur influence sur l'évolution de la musique religieuse à cette époque . . . A tous ces thèmes qui naissent du sujet lui-même, l'auteur ajoute ça et là des considérations esthétiques souvent inattendues dont quelques unes feront leur chemin, et resteront comme un témoignage de l'originalité de l'esprit qui les mit au jour. Enfin 60 pages de musique de Dumont nous permettent d'entendre le bon abbé avec lequel nous venons de faire si amplement connaissance.

Retenons comme un évènement l'apparition de ce livre. Pour la première fois un musicien français de l'ancien régime obtient de l'érudition moderne une monographie vraiment digne de lui et d'elle. Après tant d'ouvrages où la vulgarisation se hâte d'apporter au public les résultats de recherches nécessairement incomplètes, voilà donc un livre de poids. que les historiens de la musique pourront citer avec un sentiment de fièreté. Faut-il croire que cet exemple sera suivi, cette hardiesse encouragée, et qu'il se formera chez nous, à côté de «collections» dont je ne discute pas l'utilité, des séries de volumes savants, où l'auteur écrira non pour remplir les limites fixées par un éditeur, mais pour nous dire tout ce qu'il sait et tout ce qu'on peut savoir actuellement sur un point de l'histoire musicale! Espérons toujours. J. E.

Reuss, Eduard, Liszt's Lieder, aus »Bayreuther Blätter«, Gr. 8°, VIII u. 96 S. Leipzig, M. Brockhaus 1907. ℳ 2,—.

Robert-Tornow, Gust., Max Reger u. Karl Straube. Gr. 8°, 27 S. Göttingen, O. Hapke 1907. ℳ —,60.

Saxe-Wyndham, H. Annals of Covent Garden Theatre, 1732—1897. 2 vols. 45 plates. Demy 8vo., pp. 776. London, Chatto, 1907. 21s.

The leading authority on Covent Garden Theatre history has hitherto been part of the monumental "English Stage from the Restoration of 1660 to 1830", Bath, 10 vols. 8vo., 1832, by Rev. John Geneste (1764—1839), now 75 years out of date. The theatre (in Bow Street) was built 1731 by John Rich, a celebrated harlequin (c. 1682—1761), with architect James Shepherd, and opened 7 Dec. 1732. Rich gave plays, Italian opera, oratorio, and the like; and in the winter-season invariably a Pantomime, of the English form of which, subsisting to this day in every large town in England, he was the inventor (see "Notizen, London"). A quite full house took then £ 200, against 5 times that now at ordinary principal-seasons. prices. Handel (after King's Theatre and Lincoln's Inn Fields experiences) was part-impresario at Covent Gaarden 1734—1737, and produced his own operas and cantata-music. Again connected with it for oratorios etc. 1743—1749, and even later. After producing "Messiah" in Dublin on 13 April 1742, he gave it here first time in England on 23 March 1743. In

1800 Haydn's "Creation" was done, first time in England. In 1805 Mozart's additional accompaniments to "Messiah", ditto.

On night of 17 Sept. 1808 (John Philip Kemble lessee) the house was burnt down, from effects of a stage-gun fired during representation; Handel's organ (built by Jordans) and some of his autograph opera-manuscripts were destroyed. House was rebuilt in 8 months by architect Richard Smirke (1781—1867), imitating Parthenon, at the enormous cost of £ 300,000, and re-opened, a year later to a day, 18 Sept. 1809. Strange to say, Drury Lane Theatre was also burnt down 24 Feb. 1809. Kemble raised prices at Covent Garden to recoup the rebuilding-cost, and on first night and subsequently for best part of a year there were so-called "O. P." (Old Prices) riots in the house. A present-day dramatic playgoers' club calls itself "O. P. club"; without apparent reason, for the incident was wholly discreditable. Henry Bishop (1786—1855) produced his own English "ballad-operas" here 1810—1824. "Oberon" was produced (first performance, and English words) on 12 April 1826. "Freischutz" first produced Berlin 18 June 1821, and then mangled in English at the Lyceum Theatre on 23 July 1824, for which see "Notizen, London", under head "Lyceum Theatre") was played here in German on 3 June 1829. "Euryanthe", (originally produced Vienna 25 Oct. 1823, three years before "Oberon"), was done here in German on 29 June 1833. On 12 June 1835 "Fidelio" was done, in Italian. In 1845 there was Mendelssohn's "Antigone". In 1847 the theatre was formally converted into an opera-house, under title "Royal Italian Opera-house"; the larger and more famous "Her Majesty's Theatre" in the Haymarket, (successor of the old "King's Theatre" which has been lately pulled down), having given itself up to ballet and the like. Michael Costa (1808—1884) seceding from "Her Majesty's", with most of his troupe, became conductor.

On night of 4 March 1856, at close of a masked ball, the house was again burnt down; rebuilt at expense of the impresario Frederick Gye (1809—1878, pronounce "Jye") by architect Edward M. Barry and re-opened (present house) on 15 May 1858. The house is nearly as large as the "Scala" at Milan. From 1858 to 1864 there was a special and notable run of foreign opera-in-English and English-opera (Pyne-Harrison). The theatre failed financially in 1884, but fortunes were retrieved in 1884 and onwards by the brilliant Augustus Harris (1852—1896). Since 1897 leased by a distinguished Syndicate.

Author (b. 1867, since 1901 Sec. Guildhall School of Music) has in the most industrious way pieced together in strict chronology (by far the best plan when covered by good index) the history of the theatre to date of assumption by Syndicate. Though the style is unpretentious, the book is in this sense an admirable performance. The extensive Index (by C. H. Smith under author's direction) is peculiar and specially noteworthy. Divided under each separate letter of alphabet is list of operas and operettas produced. Then there are other full subject major-heads (Sammelrubriken); such as Casts of plays and operas, Farces, First performances, Instrumentalists, Melodramas, Oratorios, Scene-painters, Singers, Songs. Of course the usual entries of names and things. It might be wished, by the bye, that author had given his attention to recording the recent great developments in scenic effect and stage-machinery. The illustrations are good. But either the old-time actresses (Susanna Cibber, Kitty Clive, Peg Woffington etc.) were ugly beauties, or the contemporary art did not know how to paint them; probably the latter.

Spitta, Frdr., Studien zu Luther's Liedern. Aus »Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst«. Lex. 8°. IV u. 48 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1907. ℳ 1,40.

Springer, Max, Die Kunst des Orgelbegleitung. Theoretisch-praktische Anleitg. z. richtig. Singen u. Begleiten des gregorian. Chorals. 8°, XII u. 280 S. Regensburg, A. Coppenrath 1907. ℳ 3,20.

— Der liturgische Choralgesang in Hochamt und Vesper, dessen Harmoniesierung u. Erklärung. Selbständiges Suppl. zu dem Hauptwerke »Die Kunst der Choralbegleitung«. Ein praktisch. Handb. f. Chordirig. u. Organisten. 8°, VII u. 176 S. Regensburg, A. Coppenrath's Verl. 1907. ℳ 2,—.

— Orgelbegleitung zum Kyriale Vaticanum. 23,5×28 cm. 96 S. Ebenda 1907. ℳ 5,—.

Steiner, A., Hermann Götz. Neujahrsblatt der allgem. Musikges. in Zürich. Lex. 8°, 39 S. m. 1 Bild-

nis u. 1 Fksm. Taf. Zürich, Hug u. Co. 1907. ℳ 2,40.

Wackernagel, Philipp, Paulus Gerhardt's geistliche Lieder. Neu bearb. u. hrsg. von W. Tümpel. 9. Aufl. Kl. 4°, 479 S. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1907. ℳ 3,—.

Wagner, Richard, Familienbriefe von, 1832—1874. Gr. 8°, VIII u. 304 S. Berlin, A. Duncker, 1907. ℳ 5,—.

Diese Briefe Wagner's erregten zwar nicht solches Aufsehen wie die an Mathilde Wesendonk, sie zeigen aber Wagner ebenfalls von einer neuen Seite, vor allem, wie eminent stark er in seiner Familie wurzelte und wie er es ist, der die Verbindung mit ihr aufrecht erhält. Gerade dieses wird man ganz besonders betonen müssen. Statt der Frage, wie verhält sich Wagner zu seiner Familie, wird man auch fragen müssen, wie verhielt sich diese zu ihm. Wie tief muß es einen Mann mit dem Gefühl eines Wagner geschmerzt haben, wenn, um gleich ein Beispiel zu geben, seine Nichte Johanna von Hause aus abgehalten wurde, ihn in Zürich zu besuchen, warum, weil man es bedenklich fand. Gerade dieser Brief (Nr. 69 S. 183) an Franziska Wagner ist dann auch für Wagner's ganze Stellung zu seiner Familie wie zu seiner übrigen Mitwelt überaus bezeichnend. Die Worte: »gegen mir Gleichfühlende bin ich entgegennehmend und unumwunden wie ein Kind; gegen solche aber, die mich nicht verstehen, und verstehen wollen, bin ich ganz entsetzlich stolz«, sind das Leitmotiv, das durch die ganze Briefsammlung hindurchklingt. Von seiner Familie verstand ihn keines auch nur annähernd, was auch der Grund ist, warum über den Charakter seiner Arbeiten kaum eine einzige Bemerkung fällt. Dennoch bleibt der starke Zug zu seiner Familie bestehen, trotzdem ihm weder ein sichtbarer äußerer oder innerer Gewinn daraus entsprang. Einzig sein Schwager Eduard Avenarius wird in der späteren Zeit um Gefälligkeiten — lediglich in Verlagsangelegenheiten — ersucht, und nur in der Pariserzeit nimmt Wagner in finanzieller Hinsicht seinen Schwager in Anspruch; der Dank dafür klingt durch die ganzen Briefe an Avenarius und seine Schwester Cäcilie hindurch.

Es ist ganz unzweifelhaft, daß diese Briefe den Menschen Wagner Vielen näher bringen werden. Man wird sich besinnen müssen, immer wieder den »Egoisten« Wagner auszuspielen, obgleich man hierfür auch in diesen Briefen Beweise zu finden glaubt, indem Cäcilie ihm dann und wann diesen Vorwurf gemacht hat. Wie wenig aber auch dieses Wesen ihren Bruder verstand, zeigt der bittere Brief Wagner's aus Paris von 1862 (S. 242), wo es heißt: »Wüßtest Du, wie wirklich fremd es mich anweht, wenn ich so aus Deinen Briefen ersehe, wie unendlich wenig ihr von den Nöthen meines Lebens wißt! Wie mir das vorkommt, wenn ich da lese, daß ich in der großen Welt und im Ruhm alles vergäße, was nicht dazu gehöre!!« Ausführlich auf die Briefe einzugehen, hat keinen Zweck, ihr Wert beruht in der ganzen Eigenart der Mitteilung, so daß man sie selbst gelesen haben muß.

Von den Briefen sind viele verloren gegangen, viele deshalb, weil man sie nicht sorgsam aufbewahrte. Vollständig mögen die an Eduard und Cäcilie Avenarius sein, bei den anderen klaffen oft große Lücken. Die Herausgabe rührt von Glasenapp her, der die Sammlung von Briefen fortsetzt und Nachträge in Aussicht stellt. Insbesondere sind noch Briefe Wagner's an seine erste Frau zu erwarten, von denen der vorliegende Band sieben Briefe (nach welchem Grundsatze die Auswahl erfolgte, ist nicht gesagt) mitteilt. Es kann nicht unterlassen werden, daß auch Glasenapp (in gleicher Weise wie Golther in den Wesendonk-Dokumenten) in dem Briefe an Clara Wolfram (S. 271), in dem sich Wagner über sein Verhältnis zu Wesendonk's ausgesprochen hat, einen sehr wichtigen Passus ausgelassen hat. Wozu dieses Verschleiern, besonders da man den Inhalt kennt und weiß, daß dieser Brief vollständig in der Täglichen Rundschau 1902, Nr. 223 abgedruckt ist und der Passus derart ist, daß man ihn kennen muß, um klar zu sehen? Die Welt wird ja geradezu darauf gehetzt, hinter dem Verschleierten etwas ganz Besonderes zu suchen und man wird mißtrauisch, ob das System der Unterdrückung von sachlich wichtigen Stellen nicht öfters in Kraft tritt. A. H.

Besprechung von Musikalien.

E. T. A. Hoffmann, »Undine«, Zauberoper in 3 Akten. Im Klavierauszug neu bearbeitet von Hans Pfitzner. Leipzig, C. F. Peters.

Vor einiger Zeit ist endlich der von wissenschaftlichen wie künstlerischen Kreisen schon lange ersehnte Klavierauszug der vielbesprochenen »Undine« Hoffmann's in würdiger Ausstattung und zu mäßigem Preise erschienen. Es ist erfreulich, daß einmal ein praktischer Musiker von der Bedeutung Pfitzner's an eine solche Aufgabe herangetreten ist und uns einen druckreifen und sorgfältig bearbeiteten Klavierauszug als Grundlage für die Wiederbelebung der Oper wie auch für historisch-ästhetische Untersuchungen geboten hat. Einen kurzen Rechenschaftsbericht über die Art und Weise der Bearbeitung gibt Pfitzner in der Einleitung des Klavierauszugs, eine liebevolle Einführung in die Oper, die allerdings die Grundlagen der Hoffmann'schen Musik wenig aufdeckt, im 10. Heft der »Süddeutschen Monatshefte«.

Hoffmann folgt in der Form seiner »Undine«, deren Text Fouqué nach seinem gleichnamigen Märchen unter Benutzung eines vom Komponisten entworfenen Szenariums geschrieben hat, dem Singspiel. Dankenswerterweise ist im Klavierauszug, wie kürzlich in der Rogorsch'en Ausgabe des »Fidelio«, der gesprochene Dialog vollständig ausgedruckt und nicht wie in manchen neuen Klavierauszügen älterer Opern (z. B. Cherubini's) einfach gestrichen. Auf die Form des Singspiels deutet wie der gesprochene Dialog auch die Geschlossenheit einzelner Szenen (z. B. I. 1 und 2: das Leben in einer Fischerhütte) hin, ebenso die Ausnutzung des Lieds. Das Larghetto Undinens im 1. Akt (A dur, $^2/_4$, »Nun sollst du mir erzählen im Schatten lieb und traut«) und das Andantino Berthaldas im 2. Akt (F dur, $^2/_4$, »Abendlüftchen schweben«) sind in Anlage und Ausdruck Lieder, wie sie seit Hiller und Mozart im deutschen Singspiel beliebt waren und auch von der Berliner Liederschule gepflegt wurden.

Im Rahmen des Singspiels nun schreibt Hoffmann außer den Liedern Arien, Romanzen, mehrstimmige Gesänge, Ensembles und Chöre und zeigt in ihnen seine Abhängigkeit von der italienischen und französischen Oper, von Mozart und Beethoven. Wenn Pfitzner (a. a. O. S. 378) schreibt: »... Am bemerkenswertesten ist mir, daß Hoffmann, der leidenschaftliche Verehrer und Kenner italienischer Musik und Komponist italienischer Gesangstexte, keinen italienischen Zug in diesem Werke hat; gegenüber Mozart mutet es deutsch an, und ist in dieser Hinsicht ein Mittelglied zwischen Mozart und Weber ...«, so kann ich ihm nicht ganz zustimmen. Gewiß findet sich in der »Undine« keine von falschem Pathos erfüllte und durch rein äußerliches Flitterzeug überladene Arie, wie sie durch die Nachtreter Porpora's und die »Neuneapolitaner« in Mode kamen, und wie sie Hoffmann selbst zuwider waren; aber wie Heinse kennt und schätzt auch er die Werke der *großen* Neapolitaner, die Ausdruckskraft und den lapidaren Stil ihrer Gesangsmonologe (S. Ellinger's Hoffmannbiographie. Vielleicht kann hiezu der von H. v. Müller zu erwartende Briefwechsel Hoffmann's noch Beiträge liefern). Hätten wir auch kein Zeugnis hiefür, so würde dies wohl zweifellos die Betrachtung der Gesangsstücke Kühleborns dartun. Mit den Mitteln der großen Neapolitaner charakterisiert hier Hoffmann den Wassergeist. Die frappierende Intervallführung, die namentlich in den Gesängen Kühleborns im 2. und 3. Akt zutage tritt (2. S. 138/39; 3. S. 209 ff.) und unseren heutigen Kritikern Staunen entlockt, geht auf das Vorbild der Neapolitaner zurück. Während z. B. Teratella (s. »Merope«, 2. Akt) die weiten Intervalle in breiten Noten dazu verwendet, die Leidenschaft und Größe der Heldin zum Ausdruck zu bringen, benutzt sie Hoffmann als Romantiker dazu, beim Erscheinen des Wassergeistes nicht allein den Eindruck des Hoheitsvollen, sondern vor allem auch den des Schaurigen, Geheimnisvollen hervorzurufen. In der Anwendung des Neapolitaner Theaterstils zu dramatischen Zwecken übertrifft hier Hoffmann Mozart um ein gut Stück.

Daß Hoffmann die Gluck'schen Reformopern genau kannte, ist erwiesen. Daß sie auf ihn einen starken Eindruck ausgeübt haben, zeigen die erhabenen, ernsten Töne, von denen einzelne Szenen erfüllt sind, zeigen die Chöre mit ihren aparten Wirkungen, zeigen die Naturschilderungen, deren Darstellung die Musik, nicht allein die Regie, übernimmt. Wie im »Orpheus« die Furien dem eindringenden Gatten der Euridice ihr »Nein« entgegenschleudern, so rufen hier die Erdgeister dem anstürmenden Ritter Huldbrand ihr »Zurück« zu (1. 3. Sz.). Hier wie dort unisono-Interjektionen des Chors von starkem Pathos. Wie in der »Alceste« das Volk an dem Unglück des Königshauses Anteil nimmt, so stimmen in der »Undine« (2. 12) die Wassergeister den Wutausbrüchen ihres Herrn bei. Als die unsichtbaren Wassergeister (zu Beginn der 3. Sz. des 1. Akts) in feierlichen Oktaven ihr »Sie wachen auf, sie schäumen kühn« ertönen lassen, werden wir an die Orakelszenen Glucks erinnert. Schildert Hoffmann in seiner Musik das Rauschen des Wassers, das Gewoge der Wellen, das Wehen der Abendluft, das Flüstern der Blätter, das Schweigen und Dräuen des

Waldes, das Aufsteigen geheimnisvoller Nebeldünste, dann sehen wir, was er dem französischen Musikdrama, was er Gluck verdankt.

Auf eine Einwirkung Mozart's dürfte das Bestreben Hoffmann's zurückgehen, einzelne Personen scharf zu charakterisieren (Kühleborn, Undine), ferner die echt deutsche Tiefe der Empfindung, die Art, durch den Ausdruck der Musik den Text in eine höhere Sphäre zu heben; auf Beethoven die außergewöhnliche Harmonisierung einzelner Musikstücke sowie die stärkere Betonung und Verwendung des Orchesters. Wieviel holt Hoffmann namentlich in den Bittgesängen Undinen's (z. B. 2. Finale »O schilt mich nicht«) aus dem Texte heraus. Dem Charakter Huldbrand's, der vielleicht nach dem Vorbild von Piccini's »Roland« mit einem Bariton, nicht mit einem Tenor besetzt ist, verleiht er im 3. Akt durch die Musik Züge, die der Dichtung fremd sind und uns den Ritter auch noch nach dem Treubruch sympathisch erscheinen lassen. Die Freiheit, mit der einzelne Motive ausgesponnen werden, die Kühnheit in der Modulation und in der Verwendung von Vorhalten führt von Hoffmann wohl auf Beethoven zurück; desgleichen die Selbständigkeit, die dem Orchester auch innerhalb der Gesangsnummern eingeräumt wird. Dagegen dürfte die Ausnutzung von Instrumentaleffekten m. E. auf der von Simon Mayr begründeten Schule fußen, aus der auch der von Hoffmann verehrte Spontini (s. Ellinger a. a. O. S. 155) hervorging. Hierher gehören die Pianissimo-Einsätze der Holz- und Blechbläser (s. z. B. S. 162), die stimmungsvolle Verwendung von Soloinstrumenten (s. z. B. das Solo der Oboe und des Fag. S. 104, ferner das Solo der Kontrabässe S. 61), die Teilung einzelner Instrumentalgruppen (s. z. B. die Einleitung zum »Andantino grazioso« Undinen's im 2. Akt S. 160, die von 3 Violoncelli ausgeführt wird).

Das sind die Grundlagen von Hoffmann's »Undine«, die hier nur in kurzen Zügen angedeutet werden konnten. Eine andere Frage ist die: wie baut Hoffmann auf ihnen auf. In dem Gebrauch der musikalischen Ausdrucksmittel unterscheidet er sich wesentlich von seinen Vorgängern und Vorbildern. Zwar noch nicht so ausgeprägt wie in den Werken Weber's, Marschner's u. a., doch schon deutlich zeigen sich in der »Undine« charakteristische Züge der deutschen romantischen Oper: starke und neuartige Verwendung der Tonmalerei, häufiger Gebrauch von Kontrastwirkungen, konsequente Ausnutzung des »Leit«motivs sowie des Melodrams zu Stimmungseffekten, Bereicherung des instrumentalen Teils, Rücksichtnahme des musikalischen Ausdrucks auf die feinsten Schwingungen des Gefühlslebens. Hiezu kommt die Wahl eines Librettos, in dem eine Wassernixe die Hauptrolle spielt, in dem Geister auftreten und Wunder geschehen, und für dessen Ideenkreise Hoffmann eine neue musikalische Ausdrucksweise zu schaffen bemüht ist. Hierin darf Hoffmann wohl als ein Vorläufer Weber's betrachtet werden, der ja bekanntlich in der »Allgem. musik. Zeitung« (1817, Nr. 12) die Hoffmann'sche »Undine« ausführlich besprochen und für »eines der geistvollsten Werke, das uns die neuere Zeit geschenkt hat« erklärt hat. Nebenbei sei erwähnt, daß auch die Hoffmann'sche Melodik auf Weber anregend gewirkt zu haben scheint (s. z. B. S. 105, 129, 192).

Auf das Verhältnis der »Undine« Lortzing's zu der Hoffmann's ist schon von verschiedenen Seiten (Pfitzner, a. a. O., Istel in der »Musik«, 6, S. 107) hingewiesen worden. Desgleichen darauf, daß im Pfitzner'schen Klavierauszug wohl aus Versehen die so ungemein charakteristische szenische Bemerkung des Schlusses weggeblieben ist.

Hoffentlich lassen größere Bühnen nicht allzu lange mit Aufführungen des Werkes warten! Für die Musikgeschichte bedeutet die diese Ausgabe einen ungemein wertvollen Beitrag zur Klarlegung der Entwicklung der deutschen romantischen Oper. Ludwig Schiedermair.

Riemann, Hugo, Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. bis 15. Jahrh. I. Heft: Nr. 1 Dom Paolo da Firenze, Fra duri scogli (Der Steuer bar); Nr. 2 Francesco Landino, Per la mie dolce piaga (Mich sehrt ein süßes Wehe); Nr. 3 Guillaume de Machaut, De toutes flours (Vom Blütenflor in meinem Garten); Nr. 4 Baude Cordier de Reims, Belle bonne sage (Du schöne, gute, kluge); Nr. 5 Raynald Libert, Moouir me voy (Tod ist mein Los); Nr. 6 Gilles Binchois, De plus en plus (Tagtäglich wächst); Nr. 7 Guillaume Dufay, Las que feray (Weh mir, was nun?); Nr. 8 Adam von Fulda, Apollo aller Kunst ein Hort. Partitur ℳ 2,—, vier Instrumentalstimmen je ℳ —,60.

Mit seiner Hausmusik aus alter Zeit macht Hugo Riemann den an und für sich

höchst dankenswerten Versuch, Werke einer entlegenen Epoche unserer Praxis näher zu bringen, über den engen Kreis der Spezialisten hinaus breitere Musikerschichten mit einer Blüte des begleiteten Kunstliedes im 14. bis 15. Jahrhundert bekannt zu machen. Nun heißt es auf dem Titel zwar, daß betreffende »intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung . . . in ihrer Originalgestalt in die heutige Notenschrift übertragen und mit Vortragsbezeichnung versehen« wären. Das trifft den Tatbestand aber doch nicht ganz. Riemann sucht an allen Ecken und Enden die Kost schmackhafter zu machen, fügt neue als solche gekennzeichnete Stimmen ein, um vollere Harmonien zu erzielen, verändert das Verhältnis der Stimmen zueinander, um die Möglichkeit der Einfügung neuer Stimmen zu gewinnen, ändert am Rhythmus und ändert an der Melodie zugunsten interessanterer Akkordverbindungen. Da taucht denn unwillkürlich die Frage auf: haben solche Ausgaben für die Wissenschaft wert? Ich muß leider mit nein antworten. Was hilft alles Übermalen, alles Retouchieren? Das Original wollen wir, und wenn es noch so hilflos, noch so ungelenk und unfertig ausschaut, das Original, aus seiner Zeit heraus interpretiert. Nur so können wir eine Phase in der Entwickelung unserer Kunst klar erkennen. Unbenommen bleibt dem Herausgeber mit Rücksicht auf das allgemeinere Verständnis und die jetzige Praxis die Wahl anderer Schlüssel, die Transposition in eine bequemere Lage, sofern sie nicht gänzlich das Kolorit ändert, die Einfügung von Vortragsbezeichnungen. Aber Melodie, Rhythmus, Takt, Harmonie müssen unangetastet bleiben. Es ist ja etwas anderes, wenn es sich um uns einstimmig überkommene Weisen handelt. Mit ihnen können wir uns auch als moderne Musiker abfinden. Ist aber auch der Satz durch die Tradition festgelegt, so heißt es, entweder das Original oder eine Bearbeitung geben. Als eine Bearbeitung wäre die Riemann'sche Publikation durchaus einwandsfrei. Als Ausgabe in der »Originalgestalt« reizt sie zum Widerspruch. Warum Schönheitspflästerchen, die den Werken doch nicht zur Jugend verhelfen können. Der Historie ist nicht damit gedient und, das verhehlen wir uns doch ja nicht, der heutigen Praxis ebensowenig. Mag es sich auch, vom historischen Standpunkte betrachtet, um Zeugen einer hoch entwickelten Kunst handeln, die heutige Zeit steht diesen Sprößlingen einer ganz fernen Periode kühl und fremd gegenüber. Sie mit den Liedern Franz Schubert's in Vergleich zu stellen, heißt denn doch, dem Enthusiasmus stark die Zügel schießen lassen.

Die durchgehende Zusammenziehung zweier brevis-Takte kann ich nicht gut heißen. Auch wir dürfen bei Werken unserer Zeit die taktische Einteilung nicht ändern, ohne die dynamischen Verhältnisse zu verschieben. Rechtfertigen läßt sich ein solches Vorgehen nur in Sätzen, die vom modus beherrscht werden. Die Reduktion der Werte ist nur so weit statthaft, als dadurch der Charakter des ganzen Tonstückes nicht verliert. Ein Choral in Zweiunddreißigstel notiert, würde auch uns seltsam anmuten.

Die Betonung der Originalgestalt als Grundlage der Ausgabe führt zu einem zweiten Punkte, der Teilung in Vokal- und Instrumentalpart. Ohne Frage ist jeder, der sich mit den praktischen Denkmälern des 13.—15. Jahrhunderts intensiver beschäftigt hat, zur Annahme des Zusammenwirkens von Stimmen und Instrumenten bei einer ganzen Reihe von Kompositionen gezwungen worden. Auch ich habe seit Jahren in meinem Kolleg über »die Kontrapunktik des Mittelalters und ihre Formen« immer und immer wieder darauf hingewiesen. Riemann hat unstreitig das Verdienst, als erster vor der breiten Öffentlichkeit das Hand in Hand gehen von Stimmen und Instrumenten in der Liedmusik des 14.—15. Jahrhunderts erörtert und theoretisch belegt zu haben, in seiner Studie in den Sammelbänden, die in gekürzter Form zugleich mit den leider fehlenden Quellenangaben der vorliegenden Publikation als treffliche Einführung hätte dienen können. Mit seiner Anwendung des Prinzips auf die Praxis kann ich mich aber nur bedingt einverstanden erklären; er geht ohne Frage zu weit. Bei ihm sinkt das überlieferte Notationsbild, abgesehen von den daraus ersichtlichen Notenwerten, fast zur Bedeutungslosigkeit herab. Ist uns, wie in Nr. 1, zu zwei Stimmen der untergelegte Text überliefert, so dürfen wir doch ohne weiteres nicht eine derselben als durchaus instrumental ansehen, besonders wenn gerade in ihr der Text überraschend gut behandelt ist. Anders ist die Sachlage natürlich, wenn schon das Notenbild nur eine Stimme mit Text versehen und die andere vielleicht gar stark ligiert als Zeichen für instrumentale Ausführung darbietet. Aber auch innerhalb der einzelnen Stimmen möchte ich bei der durchaus nicht etwa immer fest gesicherten Entscheidung, ob diese oder jene Tongruppe vokal (und instrumental) oder nur instrumental auszuführen ist, dem überlieferten Notenbilde doch mehr Bedeutung zu erkennen, als es Riemann gemeinhin tut (z. B. in Nr. 4). Die Notwendigkeit, einzelne Töne zu spalten, um den Original-

text unterzubringen, kann als sicheres Zeichen angesehen werden, daß der vokale Part zu schmal bedacht ist, daß die Interpretation auf falschen Wegen wandelt.

Die liebevolle Versenkung in das Wesen der mitgeteilten Werke und ihre geschickte Bearbeitung soll nicht verkannt werden. Johannes Wolf.

Staden, Johann, Ausgewählte Werke, erster Teil. Hrsg. v. Eugen Schmitz. Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern. VII. Jahrgang, 1. Band. LXXIV S. Vorwort. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 20,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Música Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 18.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.

Anonym. Josef Piber (zu seinem 50. Geburtstage) L 30, 9. — Un théorème inédit relatif à la transposition, RM 7, 3. — Carl Philipp Emanuel Bach, MT 48, 768. — Wie unsere Musiknoten entstehen, NMZ 28, 10, — Einiges über Paul von Janko und seine »Klaviatur«, L 30, 10 ff. — La sinfonía pastoral de Beethoven, Msc 1, 13. — Oscar Strauß, Populärwissenschaftl. Monatsbl. z. Belehr. üb. d. Judentum, 27, 1. — Die Seraphonstimme in d. Orgel, GBl 32. 1. — Zwei Festschriften z. Paul Gerhardt-Jubiläum, Allg. evang.-luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 40, 6. — Pittsburg Orchestra and Mendelssohn Choir of Toronto. Joint Concerts by These Splendid Musical organizations in New York and Elsewhere During the Month of February, MC 54, 5.

Abert, H. Die musikästhetischen Anschauungen der frühesten christlichen Kirche, Zeitschr. f. Ästhetik u. Allgem. Kunstwissenschaft 1, 4.

Aguirre, J. Músicos Argentinos, Msc 1, 13.

Allgayer, A. C-Lage, Sprossenleiter und Tastenbild, MSS 1, 11.

Arend, M. Die Hamburger Gluckaufführungen, KL 30, 4.

Armin. Etwas ü. Klavierbau in Amerika, ZfI 27, 13.

Arroyo, A. A musica de Wagner e a Arte do Canto II, A Arte Musical, Lisboa, 9, 194.

Artigarum, J. L'accompagnamento razionale e modale del canto gregoriano, SC 8, 7.

Avellis. Über Stimmhygiene, MSS, 1, 9. — **b** — Der Organist und der Volksgesang. MS 40, 2.

Barrenechea, M. A. Nietzsche y Wagner Msc 1, 13.

Bas, G. The accompaniment of the »Ave Maris stella«, Church Music, New York, 2, 2.

Bauer, E. F. Geraldine Farrar's early years, Mus 12, 2.

Bekker, P. Der Chor auf der modernen Bühne, Dramaturgische Beilage Nr. 25 d. DBG 36, 2.

Berg, W. Die Vernachlässigung der Stimmbilduug der Gegenwart, MRu 3, 1.

Bertha, A. de. La musique des Hongrois, LM 3, 1.

Bie, O. Die moderne Musik, Die Schaubühne, Berlin 2, 42.

Bienenfeld, E. ber ein bestimmtes Problem der Programmusik (Darstellung von Schlachten). ZIMG 8, 5.

Birnbaum, A. Z. Offenbach's Operetten, Die Schaubühne, Berlin, 2, 51.

— Aus dem Reiche des Taktstockes, Der Artist, Düsseldorf, 25, 1149.

Blech, L. Mozartstil, AMZ 34, 4.

Blumenberg. Paris Opera, Concerts and Bach, MC 54, 5.

— Paris Grand Opera and »Salome«, MC 54, 6.

Börner. Zur künstlerischen Erziehung d. Jugend, MSS 1, 11.

Bohn, P. Die vorletzte Silbe der proparoxytonischen Wörter in dem gregorianischen Gesange, GBl 32, 1 ff.

Borchers, G. Die Leipziger Ferienkurse für Chordirigenten, Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen, Sti 1, 2.

Breithaupt. R. M. Richard Strauß, Deutsche Monatsschrift f. d. ges. Leben d. Gegenwart, Berlin, 6, 4.

Bruns-Molar. Die soziale Lage der Sänger und der Kunstgesanglehrer, Sti 1, 4 ff.

Bukofzer, M. Tonansatz, Ein terminologischer Beitrag, Sti 1, 4.
— Über Beziehungen des Ansatzrohres z. Höhe des gesungenen Tones, Sti 1, 2.
Chantavoine, J. Beethoven. MM 9, 2.
Chop, M. Der deutsche Militärkapellmeister und die deutsche Militärmusik, MWB (NZfM) 38 (74), 5 ff.
Chwatal, B. Die Zungenstimmen d. Orgel u. ihre Bedeutung, ZfI 27, 12.
Cramer, H. Führer durch die Literatur d. Violoncellos, NMZ 28, 9 ff.
Curzon, H. de. Thérèse, de M. J. Massenet, et Naïs Miscoulin, de M. A. Bruneau, Premières représentations au Casino de Monte-Carlo, GM 53, 7.
— La nouvelle direction de l'Opéra de Paris, GM 53, 4.
Dietz, H. Die Verbreitung u. Behandlg. d. Lieder Paul Gerhardt's in den jetzt gebräuchlichen Landes- u. Provinzial-Gesangbüchern d. evang. Deutschlands, Si 32, 2.
Draesecke, F. Was tut der heutigen musikalischen Produktion not? S 65, 11 12 u. 13/14.
Dreyer, M. Wortkunst u. Tonkunst, Zukunft, Berlin, 15, 17.
Droste, C. Manuel Garcia, KL 30, 3.
— s. Ludwig Erk, Sti 1, 4.
Ebert, A. Briefe Agostino Steffani's an die Königin Sophie Charlotte v. Preußen, Mk 6, 9.
Eccarius-Sieber, A. Cyrill Kistler †, MWB (NZfM) 38 (74), 5.
— Kistler's komische Oper »Die Kleinstädter«, NMZ 28, 10.
Eitz, C. Ein bequemes Maß f. d. natürlich-reinen Tonverhältnisse, Sti 1, 5.
Erckmann, F. Beethoven und George Thomson, NMZ 28, 8.
Ermisch, H. Aus den Jugendjahren des Dresdener Musikdirektors August Röckel, Deutsche Rundschau, 33, 5.
Filek, E. v. Der Student u. die Musik, Jahrbuch moderner Menschen, Osterwieck, a. Harz, 1907.
Finck, H. T. The Hammerstein Opera, Mus 12, 2.
Fischer, R. Das Tonkunstwerk im österreichischen Gesetze ü. d. Urheberrecht, Musikbuch aus Österreich 1907.
Fleischer, A. Der evangelische Choral, Der alte Glaube, Leipzig, 8, 19.
Franke, H. Zur Brahms-Literatur, RMZ 8, 5/6.
Friedlaender, M. Das deutsche Volkslied, Die Woche, Berlin, 9, 8.
Gaspari, H. Les chanteurs d'hier: Jules Stockhausen, RM 7, 3.
Geissler, Chr. Neue Notation f. Gesangmusik. Vereinfachte a capella-Gesangmethode für Schule und Volk. Eine Lösung des Grundgedankens Chevé's. MSS 1, 10.
Geißler, F. A. Hebbel's Moloch als Oper, Schleswig-holst. Zeitschrift f. Kunst und Literatur, Altona, 1906 Heft 18.
Gensel, J. Eine Zeichnung der Altenburg in Weimar von Friedrich Preller d. Ä. MWB (NZfM) 38 (74), 6.
Gleichen-Rußwurm, A. Frhr. v. Etwas über Mode, Moral u. Musik. Betrachtungen eines Unmusikalischen, Die Woche, Berlin 9, 2.
Graf, E. H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen (Bespr.), Göttingische gelehrte Anzeigen 168, 12.
H. Caroline Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. (Bespr.), LZ 58, 3.
Hamm, Ch. »Kirchenmusikstil«, C 24, 1.
Harms, B. Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland, Allgem. Zeitung. Beilage, München, 1907, 19 21.
Helbig, N. Franz Liszt in Rom. Aufzeichnungen, Deutsche Revue, Stuttgart, 32, Januar.
Höcker, P. O. Salome, Musikdrama von Rich. Strauß, Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 21, 6.
Kardos, C. Die Barbarina und Philipp Emanuel Bach, NMZ 28, 9.
Kawerau, G. Paul Gerhardt. Ein Erinnerungsblatt, Schriften d. Vereins f. Reformationsgeschichte, 24, 4.
Kloss, E. Richard Wagner als Musik-Feuilletonist (zum 13. Febr.), MWB (NZfM) 38 (74), 7.
Koch, M. Der Septimenakkord d. siebenten Stufe, NMZ 28, 9.
— Betrachtung über die geplante Choral-Reform der evang. Kirche in Württemberg, NMZ 28, 10.
Koczirz, A. Zur Geschichte der Gitarre in Wien, Musikbuch aus Österreich 1907.
Krafft, A. »Wohl zu der halben Nacht«. Studie über ein Weihnachtslied, MSfG 12, 2.
Krehbiel, H. E. The Metropolitan Opera House of New York, Mus 12, 2.
Küffner. Unsere Musikprogramme, MSS 1, 9.
Laloy, B. Le chant grégorien et la musique française, LM 3, 1.
Laser, A. Moderne Dirigenten, Wassili Safonoff, NMZ 28, 10.
Lathrop, E. Alessandro Bonci — a true exponent of the art of »Bel Canto«. Mus 12, 2.
Legband, P. Das weimarische Hoftheater. AMZ 34, 8.
Leichtentritt, H. Neue Werke von Max Reger, S 65, 9/10.

Léo, C. de. De l'Origine du Temps fort, Paris Musical et Dramatique, 3, 23.

Liebing, A. Gesundheitsgemäßes und phonetisch richtiges Sprechen. Zur Einführung in Prof. Engel's Lehre der Stimmbildung, MRu 3, 3.

Liebling, L. Richard Strauß, Salome, MC 54, 5.

Liebscher, A. Moderne Bestrebungen auf dem Gebiete des Schulgesangsunterrichts, NMZ 28, 9.

Lopez, J. G. Grand Opéra on the Bowery, Mus 12, 2.

Luntz, E. Heinrich G. F. Biber, Musikbuch aus Österreich 1907.

M., A. L. A. Page for Girls and Boys, more about opera, MMR 37, 434.

Macdougall, H. C. The church organist, Mus 12, 2.

Mangeot, H. La correspondance de Berlioz, MM 9, 2.

Marsop, P. Italien und der »Fall Salome«. Nebst Glossen zur Kritik und Ästhetik, Mk 6, 9.

Mathias, X. Franz Xaver Richter, Kapellmeister am Straßburger Münster 1769 bis 1789, C 24, 1 ff.

Meier, H. Altes und Neues über Orgeldispositionen, CO 42, 1.

Mey, K. Richard Wagner's Familienbriefe, BfHK 11, 5.

Morton, F. H. The Psychologic Element im Piano Teaching, Mus 12, 2.

Müller-Hartmann, R. Tiefland von d'Albert (Bespr. d Erstaufführung am Hamburger Stadttheater am 6. Febr.), AMZ 34, 8.

Münch, A. Behandlung des Liedes »Das Laub fällt von den Bäumen«, MSS 1, 11.

Niemann, W. Jean Sibelius, HKT 11, 6.

Nodnagel, E. O. Julius Stockhausen, Sti 1, 2.

— Theorie und Methodik d. Stimmbildung im 19. Jahrhundert, Sti 1, 4 ff.

O'Connell, L. The latest monument to Richard Wagner, Mus 12, 2.

— »Madame Butterfly« first american performance, Mus 12, 2.

Oddone, Elisabeth. A proposita del debuto di Rossini al Teatra della Scala, NM XII Nr. 133.

Parker, D. C. Music and Politics, MMR 37, 434.

Paul, E. Streifzüge in das Gebiet der Tonpsychologie, MSS 1, 11 ff.

Paz, E. del Valle de, Il Maestro (Beniamino Cesi), NM XII Nr. 133.

Pedrell, F. Músics vells de la terra. Segona serie (segles XVII y XVIII), RMC 4, 37.

Pembaur, K. Ein Gedenkblatt f. Robert Schumann. (Mit besonder Berücksichtigung seiner Wirksamkeit in der Dresdener Liedertafel), L 30, 8/9.

Pöhler, A. Zur Frage d. Mutation, MSS 1, 7.

— Zur Frage der Mutation, Der Barde, St. Gallen, 2, 2.

Pohl, L. Zum Tode Karl von Perfall's, AMZ 34, 5.

Prendergast, A. H. D. Masque of the »Golden Tree«, ZIMG 8, 5.

Püringer, A. Richard Wagner's Familienbriefe, AMZ 34, 5.

Puttmann, M. Eugen d'Albert, BfHK 11, 5.

— Das deutsche Volkslied, SH 47, 4 ff.

— Michael Glinka, der Begründer der russischen Oper, Erfurter Allg. Anzeiger 58, Nr. 46.

Rappard, A. Over muziekale praestaties, WvM 14, 5.

Reifner, V. Persönliches von Cyrill Kistler, NMZ 28, 10.

Reisert, K. Einiges über unsere Schulliederbücher, MSS 1, 9.

Ritter, H. Gesang als Grundlage aller musikalischen Erziehung, Sti 1, 5.

Roeder, K. Soll und Haben auf dem Gebiete des Schulgesangs im Lichte der behördlichen Bestimmungen, MSS 1, 7.

Rolland, E. Notes sur Lully, LM 3, 1.

S., J. S. The old Weimar theatre, MMR 37, 434.

Sakolowsky, P. Leipziger Künstlerprofile, IX. Julius Klengel, Der Leipziger, Leipzig 2, 6.

Salvat, J. Hesperia de J. Lamote de Grignon (Bespr.), RMC 4, 37.

Sandberger. Über eine Messe in C-moll angeblich von W. A. Mozart. Nachtrag, Sitzungsberichte der k. bayr. Akademie der Wissenschaften, München, 12. Jan. 1907.

Savile, R. The Paris Opera, Mus 12, 2.

Sch., K. Michel Haydn, L 30, 10.

Schmidt, L. Aus Joseph Haydn's Kindheit (der Haydn-Monographie v. Dr. L. Schmidt entnommen), DMMZ 29, 5; NMMZ 14, 7.

Schuch, J. Dr. Wilhelm Kienzl (zum 50. Geburtstage des Künstlers), MWB 38, 3 (NZfM 74, 3).

Schwidop, O. Zur Hygiene der Stimme, MRu 3, 3.

Seesemann, A. Etwas über Gesangsmethoden und Gesanglehrer, Gesangspädagogische Blätter (Beiheft zum KL) 1, 5.

Seidl, A. Die Musikästhetik auf dem II. Kongreß der »Internationalen Musik-Gesellschaft zu Basel, AMZ 34, 6/7.

Servières, G. Les Lieder de Weber, GM 53, 3 ff.

Shaw, B. Don Juan, Die Schaubühne. Berlin, 2, 49.
Smolian, A. Ludwig Thuille, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 128, 3321.
Söhle, K. Mozart's letzte Tage, KW 20, 7.
Spanuth, A. Ein amerikanisches Urteil über deutschen Bühnengesang, AMZ 34, 5.
— »Salome« in Amerika I, S 65, 13/14.
Specht, R. Marie Gutheil-Schoder, Die Schaubühne, Berlin 2, 49.
Spiro, F. Zwei Konzertsücke für Violoncello und Klavier von Rich. H. Stein. op. 26, S 65, 9/10.
— Musik in Rom, ZIMG 8, 5.
Spitta, Fr. Brahms und Herzogenberg in ihrem Verhältnis zur Kirchenmusik, MSfG 12, 2.
Springer, M., The art of accompanying plain chant (Übersetzung von: Die Kunst der Choralbegleitung), Church Music, New York, 2, 2.
Stieglitz, O. Hugo Marcus, Musikästhetische Probleme, KL 30, 3.
Sternfeld, R. Wagnerliteratur II, MWB (NZfM) 38 (74) 7.
Stiehler, A. Die »Arbeit« des Opernbesuchers, Daheim, Leipzig, 43, 18.
Storck, K. Der Mensch Richard Wagner. Zu seinen Familienbriefen, Der Türmer, Stuttgart, 9, 5.
Tetzel, E. Behandlung der Ornamentik, KL 30, 4 ff.
Thießen, C. Verschollene Lyriker. Ein Mahnwort an unsere Sänger u. Sängerinnen, SH 47, 4/6.
Thormaeltus, G. Zigeunermusik, Daheim, Leipzig, 43, 16.
Tiersot, J. Musical Ethnography in Amerika. I. Music among the Indians, Mus 12, 2.
Tony, L. L'idée de la musique au moyen-âge, C 24, 1 ff.
Vancsa, M. Gustav Mahler's sechste Sinfonie, Die Wage, Wien, 10, 2.
— Aus dem Konzertsaale, Die Wage, Wien, 10, 4.
Vetter, H. Zur Technik des Klavierspiels, KL 30, 2.
Vianna da Motta, J. Zum Studium J. S. Bach's, KL 30, 4.
Vogel, G. Ansatz- und Windrohr in ihrer Einwirkung auf die Intonation, Sti 1, 3 ff.
Wallner, L. Biographie von César Franck oder der Fall d'Indy, MWB (NZfM) 38 (74), 5 ff.
Warbeck, H. Lortzing, Die Schaubühne. Berlin, 2, 45.
Weigl, B. Moderne Lyrik: Max Reger. RMZ 8, 5.
Weingartner, F. Musikalische Walpurgisnacht. Ein Scherzspiel, KW 20, 9 (Fastnachts-Heft).
Wellmer, A. Karl Loewe und der Gesang, MSS 1, 7.
Wiedermann, F. Ludwig Erk, MSS 1, 8 ff.
Wigornia. What can the non-musical do? Church Music, New York, 2, 2.
Winter, M. Deutsche und amerikanische Sängerfeste, SH 47, 3/4.
Wolf, J. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, ZIMG 8, 5.
Wustmann, R. Jesuitische und deutsche Kulturgeschichte. Beil. z. Allg. Ztg., 1906 Nr. 250. (Kritisches Referat; betrifft u. a. den musik. Teil v. E. Michael's Geschichte d. deutschen Volkes vom 13. Jahrh. bis zum Ausgang des Mittelalters und K. Lamprecht's Deutsche Geschichte, 3. Bd.)

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 9. Februar sprach Frl. Georgy Calmus über »Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller«. Ein Résumé der Vortragenden möge folgen:

»Durch die Unkenntnis der Stücke selbst und durch einen sehr verbreiteten, aber viel Unrichtiges enthaltenden Aufsatz von Rochlitz in der Allgemeinen musikalischen Zeitung haben sich in die Beurteilung der ersten deutschen Singspiele, die als Ausgangspunkt der deutschen Spieloper entschiedene Beachtung verdienen, eine Menge Irrtümer eingeschlichen.

Zunächst wurde kurz der Entwicklungsgang der englischen *Ballad opera* angedeutet, die bekanntlich den äußeren Anstoß zu den ersten deutschen Singspielen gegeben hat. Dann konnte festgestellt und durch Beispiele bekräftigt werden, daß der im allgemeinen sehr übel beleumundete Standfuß durch die frischen, volkstümlichen

und humoristischen Melodien, die er zu den von Christ. F. Weiße 1752 neu bearbeiteten beiden Teilen der englischen Posse »Der Teufel ist los« schrieb, einen solchen Erfolg hatte, daß der Theaterdirektor Koch in Leipzig hauptsächlich dadurch auf den Gedanken gebracht wurde, die Gattung dieser guten Kassenstücke weiter zu pflegen. Nach Standfuß' frühem Tode wurde Joh. A. Hiller beauftragt, die Melodien zu dieser von Weiße nach französischem Muster noch einmal überarbeiteten Posse teils neu zu komponieren, teils die alten Standfuß'schen Melodien zu revidieren. Nach französischem Vorbild hatte Weiße mehrere einfache Lieder erzählenden oder allgemeinen Inhalts eingelegt und gewünscht, daß dadurch, ebenso wie es in Frankreich gelungen war, der deutsche Gesellschaftsgesang neue Anregung erhalten sollte. Für die Komposition dieser Stücke brachte Hiller eine besonders glückliche Erfindungsgabe mit, dagegen fehlte ihm der frische Humor, den man seiner Musik gewöhnlich nachzurühmen pflegt. Seine genaue Kenntnis der italienischen Oper brachte ihn dazu, für die deutsche Posse hauptsächlich die dort gewonnenen Errungenschaften zu verwerten und anstelle der Standfuß'schen derben Lustigkeit einerseits den studierten Humor der Buffo-Oper zu setzen, andererseits die einfachen Leute aus dem Volk Koloraturarien mit übertriebenem Pathos vortragen zu lassen. Dem Geschmack des Publikums entsprach aber diese neue Fassung, und durch den großen Erfolg angeregt, schrieb Hiller noch im selben Jahr (1766) die Musik zu Schiebeler's »Lisuart und Dariolette«. Hiller war bemüht, sich jetzt noch mehr dem Stil der großen Oper zu nähern. Aber er zeigte sich, trotz einiger günstiger Momente, doch noch zu abhängig von dem Studium Hasse'scher Partituren. Uns interessiert an diesem Stück, dessen Fabel wieder aus dem Englischen stammt und etwas später auch von Favart in Paris als Libretto bearbeitet wurde, daß sich sowohl in der deutschen wie auch in der französischen Fassung mehrere Situationen und Charaktere finden, die uns aus Mozart's Opern wohlbekannt sind, z. B. der Ritter, der sich in das Bild der Prinzessin, die er suchen soll, verliebt und es ansingt, die als Alte verkleidete Liebhaberin, vor allen Dingen aber der Waffenträger des Ritters, der sich als genauer Vorgänger Leporellos erweist. Trotz des abermaligen großen Erfolges war noch nicht das erreicht, was Weiße und Koch bei Einführung des Singspiels bezweckt hatten, daher wurde das nächste Stück genau nach französischer Vorlage geschrieben. Man wählte Favart's »*Ninette à la cour*«, und diese Wahl erwies sich als bedeutsam für das deutsche Singspiel. Favart's Ninette gehört textlich zu jenen Stücken, die, ähnlich wie die englischen Operetten, einen aktuellen Inhalt brachten, und in denen Idylle und Revolution aufs merkwürdigste verbunden sind. Die Unschuld der Landbevölkerung wird in Kontrast zu der Verderbtheit der Fürsten und der höheren Stände gebracht, ein Thema, das von nun an in den französischen und deutschen Singspielen der ersten 10—15 Jahre mit Vorliebe behandelt wird. Favart's Stück bringt überdies einen deutlichen Vorklang zu Beaumarchais' »Hochzeit des Figaro«. Musikalisch gehört »Ninette« zu jenen Parodien, wie sie damals in Frankreich sehr beliebt waren, d. h. die Musik bestand teils aus Volksliedern oder war bekannten Werken anderer Komponisten entnommen. Ein Vergleich mit dem französischen Original, das Weiße fast wörtlich übernommen hat, ergab, daß Hiller zu der einfacheren, mehr liedmäßigen Kompositionsweise, die er von nun an sich anzueignen versucht, nur durch das französische Vorbild gebracht wurde. In diesem Stücke wurde jener Ton vorbereitet, den wir noch heute mit dem Namen »Singspiel« verknüpfen.

Obwohl Hiller's Singspiele, die fast alle nach französischem Muster geschrieben wurden, ebenso wie die deutschen Texte meist weit hinter ihren Vorbildern zurückblieben, verdrängten sie doch die damals sehr beliebten und verbreiteten französischen Operetten in Deutschland. Der Grund hiefür lag einerseits in der bewußten Opposition, mit der die deutschen Stücke auftraten, andererseits in der Anlehnung an die italienische Oper und in der größeren Sentimentalität der Melodien, womit Hiller den Geschmack seines Publikums richtig traf.«

Der Vortrag wurde mit Beifall aufgenommen. Dank verdient die Begleitung der in reicher Zahl vorgelegten Beispiele durch Herrn Ludwig Wachtel.

Zu den Konzerten des Organisten Charles Tournemire von der Kirche Sainte

Clotilde in Paris, welche am 2., 7. und 9. Februar in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche stattfanden, waren der Ortsgruppe in dankenswerter Weise eine Reihe Karten zur Verfügung gestellt worden. Den Grundstock der interessanten Programme bildeten Joh. Seb. Bach und César Franck. Hiezu kamen im 1. Konzert S. Scheidt, J. Pachelbel, D. Buxtehude, J. J. Walther, im 2. A. Gabrieli, G. P. de Palestrina, G. Frescobaldi, D. Zipoli, im 3. S. Titelouze, N. de Grigny, L. N. Clérambault, A. P. F. Boëly. Zu bedauern war es, daß die alten Meister nicht stilgerecht, sondern im Gewande modernster Registrierung vorgeführt wurden. **Johannes Wolf.**

Leipzig.

Über den Vortragsabend am 21. Januar kann kurz berichtet werden. Frl. Marie His, die Tochter des berühmten und durch seine Wiederauffindung von Joh. Seb. Bach's Gebeinen auch in unseren Kreisen bekannten Leipziger Anatomen Wilhelm His, hatte sich für diesen Abend das Thema gestellt: Nochmals Bach's Grab, Antlitz und Bilder. Zwei Gründe waren es, die die Rednerin zu ihrem Vortrage bewogen. In ihrem Besitze befinden sich noch fast alle Dokumente, wie Bilder, Zeichnungen, Briefe usw., die sich auf die Wiederauffindung von Joh. Seb. Bach's Grabstätte beziehen Da sie alle diese Akten, die ja auch zugleich die Beweisstücke für die Echtheit der wiederaufgefundenen Bach'schen Gebeine enthalten, dem Bach-Museum in Eisenach zu überweisen gedenkt, und da man über die Auffindung in neuerer Zeit sehr geteilter Meinung ist, so fühlte sich Frl. His veranlaßt, noch einmal den ganzen Hergang der Angelegenheit aufzurollen. Da sich der Vortrag in der Hauptsache mit der Schrift von Wilhelm His: Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder (Leipzig, S. Hirzel) deckt, so können wir von einem näheren Eingehen auf denselben absehen. Ein besonderes Interesse erregte natürlich das Kapitel: Bachbildnisse, welches sich mit der Prüfung auf die Echtheit der Bilder Bach's beschäftigte, durch das reiche Material an Wiedergaben dieser Bilder, womit Frl. His ihrem Vortrage eine größere Anschaulichkeit verschaffte. Wissenswert dürfte erscheinen, daß das Hausmann'sche Bild der Thomasschule, nach der Aussage des Herrn B. F. Richter, die Jahreszahl 1747 trägt.

Außerdem sprach an diesem Abend noch Herr Dr. Alfred Heuß über: Die Programmsonaten von Biber, ein Beitrag zur Programmusik des 17. Jahrhunderts. Da dieser Vortrag in der nächsten Zeit im Druck erscheinen wird, so ist auch hier ein ausführliches Referat überflüssig. Dr. Heuß wies bei der analytischen Durchnahme der einzelnen Sonaten ihre Ungleichheit sowohl in ihrer musikalischen Bedeutung wie in der Stärke des Programmcharakters nach, zeigte dann aber an den bedeutendsten Sonaten, daß ein gut zu formulierendes Programm klar durchgeführt sei. Einige der Sonaten sind vollendete innerliche Programmschöpfungen, da die Tonmalerei bei Biber eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Sein Bedeutendstes gibt Biber bei den größten Vorwürfen (die Sonaten, denen Bilder beigegeben sind, behandeln Szenen aus dem Leben Christi und der Maria), wozu vor allem die Passion gehört. Mit den Passionssonaten beschäftigte sich daher der Vortragende am ausführlichsten. Die Violinistin Fri. Käthe Laux erfreute zum Schluß die Anwesenden mit dem Vortrag der 6. Sonate (Christi Leiden am Ölberg), einer hochbedeutenden Schöpfung, die zum Bedeutendsten gehören dürfte, was das 17. Jahrhundert an Programmkompositionen überhaupt aufzuweisen hat. Die stilvolle (die Violine war in der vorgeschriebenen Weise *as, es, g, d* gestimmt) künstlerische Wiedergabe dieser Sonate trug der Künstlerin den ungeteilten Beifall aller Zuhörer ein. **C. Ettler.**

Neue Mitglieder.

Hayes, Alfred, Secretary, Midland Institute School of Music, Birmingham.
Liebeskind, Josef, Tonkünstler, Leipzig, Marienstr. 28 p.
Schier, Dr. med. Robert, Distriktsarzt, Ruppersdorf b. Reichenberg (Böhmen).
Wagner, Eugène, Paris, 72 rue Rochechouart.

Ausgegeben Anfang März 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

[International Musical Journal, VIIIth Year.]

English Sheet.

April. 1907.

English Matter in March and April Journals.

"Alfonso, Master", 271
"Ancient Mariner", 243
Angevin country, 281
Appledurcombe, 281
Bar-line time-notation, 284
Barnett's "Mountain Sylph", 238, 242
Booklets on music, 239
Codex Vaticanus, 206
Covent Garden, hist. of, 253
Curwen, John, 285
"English Opera-house", 239
Ferrabosco senior, 271
Fixed Do solmisation, 285
Form in vocal music, 243
Goldschmidt, Otto, 280
Hallé as pianist, 244
Harlequin in pantomime, 241, 253
Hullah, John, 285
Indexing question, 244, 253
Jews and national music, 242
Lyceum Theatre history, 238, 253
"Magic-wove scarf", 238, 242
"Mountain Sylph", 238, 242
Moveable Do system, 285
"O. P." riots, 253
Opera in English, 239
Paléographie musicale, 282
Pantomime, Christmas, hist. of, 241
Pedalling, organ, 243
Repetition of words, 243
Rhythms, irregular, 284
Round dances origin, 284
Schumann concerto 284
Shakespeare's musical allusions, 239, 244
"Solesmes" editions, 281
Tonic Sol Fa, 285

English Books reviewed in Ditto.

Barnett's reminiscences 242; Bell's miniature series 244; Bridge's Shakespeare-and-music birthdaybook 244; Living masters of music series 248; Master musicians series 248; Musical literature in 4 languages list 248; Music of the masters series 248; Music-story series 249; Saxe-Wyndham's annals of Covent Garden 253.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 220, 260, 288.) Fräulein Georgy Calmus (3 Hohenzollernstrasse, Berlin) has read paper before Berlin Branch on *the early German "Singspiels"* of the composers Standfuss ("not very reputable", d. about 1765) and Johann Adam Hiller (properly Hüller, anglice "packer", 1728—1804). Lecturer assigns to English "Ballad Operas" (1727 to about 1758) the credit of giving the first impulse to German Singspiels. Those "Ballad Operas" were plays in which the interspersed musical pieces were not immaterial to the plot, yet the words thereof were set only to existing popular or recognizable song-tunes. J. A. Hiller, working for the Leipzig Theatre from about 1766 and onwards, founded on this and on French operetta the German "Singspiel" style, where tunes borrowed or imitated from the German Lied were used, but worked up in much more extensive manner than in the English case. See Hans Michel Schletterer's "Das deutsche Singspiel" (1st and only part of his History of German Dramatic Music and Poetry), 1863, Augsburg, Schlosser. Hiller wrote 14 such, each containing some 30 Lied-based numbers; mostly with the Leipzig librettist Christian Felix Weisse (1726—1804, see his biography by F. Minor, 1880, Innsbruck).

Hiller's first step had been to work up and develop Standfuss's song-music attached to "*The Deril is loose*", by Weisse, originally brought out by Koch at Leipzig Theatre in 1752. The plot of this was from the English. —— Following the Neapolitan Jacopo Sanazaro, and also the Spanish chival-

resque romances, our Sir Philip Sidney (1554—1586) had written about 1580 his own "Arcadia", a miscellany of poetic reflection and fiction, based on a mixture of pastoral and romantic material. It gives, with much interlude, the adventures of two princes of Thessaly and Macedon; in somewhat affected style, it must be admitted. Among the episodes comes that of "Mopsa" (feminized from the "Mopsus" — μόψος — shepherd of Virgil's 5th Eclogue, which became a classic reference. On the "Mopsa" tale the English low-comedy actor Thomas Jevon (1652—1688), with the assistance of his brother-in-law the dramatist Thomas Shadwell (1640—1692, satirized by Dryden as "MacFlecknie", yet he succeeded D. as poet-laureate), wrote a farcical play "The Devil of a Wife, or a Comical Transformation", which was brought out Dorset Garden, April 1686. Jevon himself played the cobbler "Jobson", and George Powell played the aristocrat "Noddy". The sprightly plot made the play immensely popular, and there were 8 printed editions down to 1735. —— The first of the Ballad Operas so-called and as above defined was the "Beggar's Opera", words by John Gay, and 69 more or less familiar tunes being fitted thereto and scored by J. C. Pepusch; produced by John Rich (see pp. 241, 251) at Lincoln's Inn Fields on 29 January, 1728. See same authoress's exhaustive article on this at pp. 286—335 in last Quarterly Magazine. About 60 imitations followed in 30 years down to 1758, and among the early ones came the 3-Act ballad opera "The Devil to Pay, or the Wives Metamorphosed", with same plot as Jevon's 1686 farce; by the Irish dramatist Charles Coffey (d. 1745), and the general author John Mottley (1692—1750), who edited Stow's Survey of London as "Robert Seymour"). This was brought out at Drury Lane on 6 August 1731. The "Devil to pay" was nearly as popular as the "Beggar's Opera", and was played as late as 1828. — The story is much the same from "Mopsa" onwards. Here a cobbler Zachel Jobson has a patient wife, and a well-to-do man Sir John Lovelace has a termagant one. Two spirits Nadir and Abishog arrange to exchange the wives, when the cobbler takes the strap to the termagant, and cures her before she is again returned to her husband. The character of Nell, the cobbler's wife, was favourite with great actresses.

As to the English title "*The Devil to pay*", the phrase means any difficult imbroglio; like German "Der Teufel ist los", French "Le diable est aux vaches". But "paying" does not mean giving the price for a compact with the devil, nor is the devil himself literally concernd. In spite of contrary opinion in new Oxford Dictionary, it is the old sailor-expression "The devil [awkward seam near the keel which can only be caulked at low tide] to pay [cover with pitch, Fr. empoier], and no pitch hot". Vulgarly to "pay" always means to d a b. Phrases involving the word "devil" are very ancient, and constantly distorted.

(Page 277.) Alfred Einstein (7 Schubertstrasse, Munich has found two documents illustrating *Handel's movements* in autumn 1711 after leaving London.

(Page 281.) *Bach's former house at Eisenach* (45 miles W. from Weimar) has passed into possession of the "New Bach Society" (see VII, 204, Feb. 1906), and will be kept as show-house and museum. Committee for effecting same have been: — Joachim, G. Schumann, von Hase, Steinbach, Bornemann. Towards funds Henry J. Wood gave concert-in-aid at Aeolian Hall, 1st May 1906, (with "Phoebus and Pan" cantata). Will now be opened by

a Festival at Eisenach, 26—28 May 1907. The nature of the original Bach Society (published Bach's works in about 50 vols. 1851—1900), and that of the New Bach Society (practical Bach propaganda), were fully described at "Musical News", 6th April 1901, pages 325 et seq.

(Page 289.) The *Reading Room of the British Museum* is closed from Monday 15th April 1907 till about 31st October 1907, for purposes of renovation.

(Page 289.) The very hospitable Swiss members and Reception Committee of *Basle Congress* end of September 1906 (President of committee Prof. Paul Speiser, with whom Bernoulli, Bertholet, His, Nef, Sturm and Suter) presented to visitors among other things a "*Festschrift*", pp. 238 crown 8vo and 11 new plates, imitated from the 1901 Festschrift of the 400th Free-Basle anniversary. Contained a French essay, pp. 53 on the "Cultivation of musical feeling" by the veteran p. f. teacher and investigator of musical accents Mathis Lussy (Villa Speranza, Montreux-Planches), b. 1828, retired from Paris to his native Switzerland in 1902; 3 German essays, pp. 103, with abundant music-illustration, on musico-historical subjects *connected with Switzerland*, by Adolf Thürlings (University, Berne), Georg Walter (Basle), and Eduard Bernouilli (17 Auf der Mauer, Zurich); and a new illustrated catalogue, pp. 81, of the music-instruments in Basle University Historical Museum (ancient church of the Franciscan Barefooted Friars), by Karl Nef, Sec. of the Committee, and editor of Gebrüder Hug's "Schweizerische Musikzeitung" (33 Reichensteinerstrasse, Basle). This full and valuable work now available to all members who were not present, for 2/. only.

Basle is a city of much tradition: — in its stocks and stones as old at least as the Christian era; for centuries the capital of a prince-bishop; for 15 years the site of the extraordinary rebellious Council of Basle; the printing place of Luther's works, at the same time that it was with Zurich and Berne the centre of the Zwingli movement; the site of the Treaty of Basle during the Wars of the French Revolution; the dwelling-place or birth-place of Bernouilli, Erasmus, Euler, Froben, Holbein, Iselin, and Oecolampadius. It began its celebrated paper-manufactory in 1440, and its printing in 1470. It has had a university since 1460. Its population has leapt up of late years (1610—16,120; 1779—15,040; 1815—16,420; 1825—20,970; 1850—27,313; 1860—38,282; 1870—44,834; 1905—112,000), and the recent ncreases are almost wholly in Germans. The Swiss Section of the International Musical Society has been from the beginning one of the foremost in work and willingness.

(Page 290.) Official summary report of the *Basle Congress itself*, business side and literary side, (by Arnold Schering, 23 Thomasiusstrasse, Leipzig, editor of "Neue Zeitschrift für Musik", 1903—1905, appointed recording Secretary of the Congress), is at Z. VIII, 1—6. Oct. 1906. English résumé at pp. 1—4, English Sheet. Oct. 1906. Newspaper reports at "Musical News" 6th Oct. 1906 and "Musical Times" p. 759, Nov. 1906. — There were 9 commissioned General Survey reports ("Kritische Referate"), which were read in the "Hauptversammlungen" or full meetings of the Music-Conservatorium Hall, by respectively: — J. Wolf of Berlin (notation), H. Springer of Berlin (bibliography), E. v. Hornbostel (race-comparison), K. Graf of Quedlinburg (ancient Greece), P. Wagner of Freiburg, Switzerland (middle ages), K. Nef of Basle (ancient instruments), M. Seiffert of Berlin (old key-

Digitized by Google

board music), L. Schiedermair of Marburg (opera), E. Buhle of Berlin (instruments). There were over 50 miscellaneous papers ("Verhandlungen und Vorträge"), a few read in the Music-Conservatorium Hall, but most of them in "Sektionssitzungen" or Department-Section meetings (concurrent) in the University class-rooms; by Messrs. Abert, Bernouilli, Boyer-Cung, Calvocoressi, Claudius, Dechevrens, Ecorcheville, Gaïsser, Gastoué, Geisler, Hammerich, Hornbostel, Knosp, Koller, Krohn, Laloy, Leichtentritt, Lussy, Maclean, Marschner, Masson, McNaught, Moos, Münzer, Obrist, Polak, Runge, Schering, Schiedermair, Schmidt, Seidl, Springer, Staiger, Thelwall, Thürlings, Traversari, and Witasek. For details of subjects see Z. VIII, pp. 490a, 490b, September 1906, and "Musical News" 15th September 1906.

Every paper or topic brought forward was ranged under one of 9 Departmental (Subject) Sections. The appointed chairman of each such Section has prepared for Press (either in full or abstract) the *complete material* occurring in his Section. To have recorded all this in the Quarterly Magazine would have occupied those columns for 6 months, to the exclusion of everything else. It was decided at the Congress to publish the whole as a *single separate volume*, outside the subscription (like the "Beiheft" books). This now done, pp. 247 Royal 8vo, price 6/.

The Basle Congress was the first such which has ever occurred, and this the first attempt at chronicling such proceedings. To bring over 60 papers within 250 pages of print has involved immense labour in condensation and judicious proportioning, while the result constitutes a mine of information, especially valuable in its "General Surveys". Members who take a pride in the Society should procure this report-volume and place it on their shelves.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. For the remaining ½ year down to September next subscribers can book at ½ rate. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Just appeared:

Complete Report of the Papers and Discussions at the Congress of the International Musical Society. Basle, September 1906.

(See paragraph above.)

Over 60 papers. — 247 pages Royal 8vo.

Price 7/6.

Or to members, 6/ paper, and 7/6 bound.

BREITKOPF & HÄRTEL

54, GREAT MARLBOROUGH STREET, REGENT STREET,

LONDON, W.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ

Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung[1]).

Wie jeder Abschnitt in der neueren Weltgeschichte, der durch eine stark hervortretende kulturelle Strömung gekennzeichnet ist, seine eigene Kunst hat, so hat auch jeder dieser Abschnitte für diese seine eigene Kunst eine eigene Ästhetik, in der das Bestreben hervortritt, über Zweck und Ziel der künstlerischen Betätigung klar zu werden und sich Rechenschaft abzulegen über die eigentümlichen Wirkungen, welche vom Kunstobjekt auf den Genießenden ausgehen. Wenn wir im folgenden die Musikästhetik der deutschen Aufklärung einer zusammenfassenden Betrachtung unterwerfen, so geschieht es einmal deshalb, weil sie eins der anregendsten Kapitel der Geschichte der Musikästhetik ausmacht, gekennzeichnet namentlich dadurch, daß mit ihr die letzten Reste mittelalterlicher Musikanschauung fallen und ein neuer Geist in die Kunstbetrachtung einzieht, dann aber auch, weil in ihr recht eigentlich die Grundlagen einer rationellen Musikästhetik und Musikkritik geschaffen werden. Gerade diejenigen Meister, deren Schöpfungen für Kirche, Konzert und Oper Marksteine in der neueren Musikgeschichte bilden: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart gehören entweder ganz oder zum Teil der Periode der Aufklärung an, und wenn wir sehen, welche starken Gemütswirkungen noch heute ihre Hauptwerke ausüben, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob nicht auch die Musikästhetik einer Zeit, die solche Werke entstehen sah, sich eine ähnliche Frische bis zu diesem Tage gewahrt habe, ja ob ihr nicht vielleicht in einigen Punkten noch heute Wert und Geltung beizumessen sei. Ich möchte die Beantwortung dieser Frage bis zum Schlusse hinausschieben.

Um die musikästhetischen Leistungen der Aufklärung gerecht zu beurteilen, ist vor allem eins zu beachten: die Musikästhetik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet noch ebensowenig wie die allgemeine Ästhetik der Zeit eine Disziplin für sich, liegt noch nicht in den Händen von Weltweisen und Fachgelehrten wie vorwiegend im 19. Jahrhundert, sondern wird von praktischen Musikern gepflegt und ausgebildet. Nicht Leibniz und Wolff, die beherrschenden philosophischen Geister der Aufklärung, tragen

1) Vortrag, gehalten am 16. Januar 1907 in Leipzig.

die Bausteine herzu, sondern Männer der Praxis wie Heinichen, Mattheson, Marpurg, Scheibe, und was Alexander Baumgarten in seiner Aesthetica an allgemeinen Anregungen geben konnte, das trat zurück hinter dem, was Quantz und Phil. Em. Bach in schlichterer Form in ihren Vortragsschulen äußerten. Erst als der Musikdilettantismus immer größere Kreise zieht und nach dem Vorbilde Frankreichs das schöngeistige Disputieren über musikalische Dinge bei uns Mode wird, greifen auch Nichtmusiker, Philosophen, Geistliche, Pädagogen zur Feder, nicht ohne häufig durch oberflächliches Räsonnement der gesunden Fortentwicklung der Ideen zu schaden und die öffentliche Aufmerksamkeit von wichtigen Fragen auf nichtige abzulenken.

Diese Herkunft der musikalischen Aufklärungsästhetik aus dem Bedürfnis der musikalischen Praxis bestimmt ihren Charakter, — sie schließt von vornherein eine systematische Bearbeitung der Probleme aus. Einzelne Fragen werden einzeln, je nach Gelegenheit beantwortet, und schon daß sich die entscheidenden Ansichten in Kompositionslehren, Vortragsschulen, in Zeitschriften und Flugblättern ausgesprochen finden, weist auf den propädeutischen Charakter des Ästhetisierens.

Dennoch läßt sich sehr leicht von der empirischen Musikästhetik eine spekulative loslösen, deren Wurzeln über das 17. Jahrhundert hinweg bis weit ins Mittelalter zurückreichen. Noch einmal wird der Wust mittelalterlicher Zahlenmystik zur Erklärung der Musik ausgekramt und zu Theorien gegriffen, die geradenwegs vom Neuplatonismus herstammten. Noch im Jahre 1754 erscheint ein anonymes Schriftchen, das unter Aufwand komplizierter mago-kabbalistischer Spielereien an den Naturtönen der Trompete Gott, Christus, Welt, Teufel, Erzengel und ihr Verhältnis untereinander, ja die ganze christliche Erlösungslehre an der Hand der Musik zu demonstrieren sucht. Hervorgegangen aus jener eigentümlichen religiös-schwärmerischen Stimmung, die in den 50er und 60er Jahren Deutschland beherrschte und auch den jungen Goethe gefangen nahm, ist es wohl das letzte seiner Art gewesen. Neben dieser mystisch-spekulativen Richtung der Musikästhetik steht aber noch eine mehr wissenschaftlich-spekulative, auf die wir sogleich zurückkommen werden. Sie zeigen beide, wie die Generationen der Aufklärung noch neuerdings zu den abenteuerlichsten Mitteln griffen, um auf dem Gebiete des Seelenlebens zur objektiven Wahrheit zu gelangen, und in dieser Hinsicht gilt es, auch abstruse Deutungen und offensichtliche Verirrungen als bedingte Glieder einer geistigen Entwicklungskette zu betrachten.

Die Musikästhetik der Aufklärung läßt sich in zwei Abschnitte gliedern, die dem Verlaufe der Bewegung auf den übrigen Gebieten des Geisteslebens entsprechen: der erste umfaßt die Zeit der Zerstörung, zum mindesten der Erschütterung der bisher in Deutschland geltenden Auffassung der Musik als einer ancilla theologiae; er entspricht der allgemeinen Opposition gegen die Herrschaft des Supranaturalismus in Deutschland. Der zweite umfaßt die Zeit, in der diese Opposition musikalischerseits beendet ist und nun versucht wird, an Stelle des Niedergerissenen ein den veränderten Lebens- und Herzensbedürfnissen entsprechendes Neue zu setzen. Etwa die Mitte des 18. Jahrhunderts möchte der Teilung dieser Abschnitte nahekommen.

Auch in der Musikästhetik setzen die Anfänge der Aufklärung mit einem kräftigen Vordringen des Rationalismus ein, zunächst in Italien, dessen

Schöpfung der Oper um 1600 zwar mittelbar einem Idealismus entsprungen, aber unmittelbar die Tat einer rationalistisch gesinnten Künstlergenossenschaft war. In Italien entstehen in der Folge einzelne große Systeme, die unter Ausschaltung rein theoretischer Untersuchungen dem Wesen der Musik spekulativ auf den Grund zu kommen suchen, entweder mit Anlehnung an die griechische und frühmittelalterliche Musikspekulation oder unter Aufstellung neuer zeitgemäßer Hypothesen, — in beiden Fällen jedoch so, daß eine Brücke von ihnen aus zur lebendigen Praxis zu schlagen nicht gut möglich war.

Anders in Deutschland! Zu einer gesteigerten Anwendung der Ratio lagen hier zwei Gründe vor und reizten zu einer Revision der bisherigen musikästhetischen Anschauungen: erstens das Eindringen der Opernmusik in immer weitere Kreise; zweitens die zunehmende Emanzipation und Autonomie der reinen Instrumentalmusik. Seit dem frühen Mittelalter nämlich hatte der ästhetische Glaubenssatz bestanden: *Musica id est ars cantandi*: Musik ist schlechthin nichts anderes als Gesangskunst, wobei unter Gesang in erster Linie Kirchengesang verstanden wurde. Das Wirken von Heinrich Schütz, der zwar zur Oper Stellung nahm, aber soviel bekannt keine selbständigen Instrumentalkompositionen veröffentlichte, beweist, daß damit auch noch für einen Teil des 17. Jahrhunderts in Deutschland der Grundbegriff der Musik, soweit darunter die vornehmsten Kunstleistungen verstanden wurden, richtig umschrieben ist. Eine hochausgebildete Instrumentalmusik bestand freilich längst und wurde namentlich im bürgerlichen Leben als treue Begleiterin bei öffentlichen und privaten Anlässen geschätzt; aber ihre Leistungen scheinen nicht gezählt zu haben, wenn es darauf ankam, das Grundwesen der Musik zu definieren. Denn noch war im protestantischen Deutschland das Urteil der Kirche maßgebend, und sie ließ die Instrumentalmusik nur als sekundären Teil der Tonkunst gelten. Obwohl im Jahre 1739, da der Hamburger Legationsrat Mattheson sein Lehrbuch »Der vollkommene Kapellmeister« herausgab, bereits Oper und Instrumentalmusik schon in hoher Blüte standen, erklärt dieser doch noch immer als Ziel der Musik: »Durch Gesang und Klang Gott auf das schönste tätlich und mündlich zu loben«; weiterhin: »Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden« — er stellt also die kirchliche Vokalmusik als die grundlegende an die Spitze. Als aber die Brandung der theatralischen Musik und des Instrumentalvirtuosentums von Süden und Westen her immer stärker an die Mauern deutscher Städte schlug, Oper und Künstler nicht mehr nur in Aristokraten- und Fürstensalons erschienen und man daher auch in kirchlich-orthodoxen Kreisen die Existenz eines vielgestaltigen weltlichen Musikwesens bald nicht mehr leugnen konnte, war der alte Satz: Musik sei Kirchengesang, nicht mehr aufrecht zu erhalten. Vor allem sah man sich gezwungen, zur reinen Instrumentalmusik, zur sog. »absoluten« Musik Stellung zu nehmen. Die Anerkennung dieser als einer legitimen Schwester der Gesangsmusik bedeutet einen der folgenschwersten Augenblicke in der Musikgeschichte; mit dieser Anerkennung war ein mehr als tausendjähriges Vorurteil aufgehoben und der Austritt aus dem Mittelalter in die neue Zeit vollzogen. Denn die Musik, die wir heute als »reine« Musik, gleichsam als »Musik an sich« ästhetischen Betrachtungen zugrunde legen,

ist eben die wort- und konfessionslose Instrumentalmusik. »*Musica sive musica instrumentalis*«, so könnte etwa der heute als Norm giltige Grundsatz formuliert werden, der langsam als Resultat fortgeschrittenen Empfindens und ästhetischen Nachdenkens während der Periode der Aufklärung ins Gemeinbewußtsein übertragen wurde. — Der neue, gegen Ende des 17. Jahrhunderts sich herausbildende Begriff »Instrumentalmusik«, das ist zu bemerken, unterschied sich wohl von dem älteren, im 15. und 16. Jahrhundert bestehenden. Denn war die instrumentale Kunst früher eine auf Instrumente übertragene Gesangsmusik gewesen und hatte sie sich im Anschluß an Gesangs- und Tanzformen ausgebildet, so trat sie im Laufe des 17. Jahrhunderts aus dieser sekundären Stellung heraus und wird in die Sphäre einer selbständigen, durch eigene Mittel und eigenen Ausdruck wirkenden Kunst erhoben Oder — um eine Kant'sche Terminologie auf diesen Fall anzuwenden: bisher hatte die bedingte oder anhangende Schönheit eines Tonstücks im Vordergrunde gestanden, jetzt bricht das Gefühl für die freie Schönheit durch, und indem allmählich jede äußere Zweckbestimmung verschwindet, hebt sich das interesselose Wohlgefallen am freien schöpferischen Gehalt des reinen Instrumentalstücks. Die Ouvertüre löst sich von der Oper ab, die Suite dient nicht mehr nur zum Tanzen, Sonate und Sinfonie schaffen sich eigene Formen und bürgern sich im Konzertsaal der wöchentlichen Musikkränzchen und Collegia musica ein, ja in dem um 1700 entstehenden Instrumentalkonzert bildet die Subjektivität des Konzertisten geradezu die Voraussetzung. Schon um 1749 konnte daher ein französischer Ästhetiker (Rousseau) von »*beautés absolues et purement musicales*« sprechen. In diesem Sinne, als eine für sich und durch sich bestehende, von der Vokalmusik unabhängige Kunst, wurde die sog. »absolute Musik« das ästhetische Rätsel der Aufklärung. »*Sonate, que me veux-tu?*« Sonate, was soll ich von dir halten? rief der Franzose Fontenelle aus und fixierte mit diesem berühmten Bonmot das Problem der reinen Instrumentalmusik. In ihren bisher als selbstverständlich hingenommenen psychischen Wirkungen sah das rationalistische Zeitalter mit einem Male eine Fülle von Problemen verborgen und beeilte sich nun, seinen Scharfsinn auch am Nachweise der »Evidenz und Brauchbarkeit« solcher Musik zu erproben.

Wieviel schwere Fragen erhoben sich jetzt namentlich in kirchlich gesinnten Kreisen! Ist die Instrumentalmusik — ich gebrauche das Wort im folgenden stets im Sinne von »absoluter Musik« — an sich gut, oder ist sie sündig? Verträgt sich ihre Pflege mit dem Wandel eines guten Christen? Darf sie im Gottesdienst dieselbe Stelle einnehmen wie die Gesangsmusik? Ist eine Vermischung mit dieser statthaft, und wie weit erstreckt sich gegebenenfalls diese Erlaubnis? Solche und ähnliche Fragen gründeten sich auf Bedenken, die schon im Mittelalter geäußert wurden. Vernachlässigter Kirchenbesuch durch Aufsuchen der Oper und der Collegia musica, Verweltlichung der Kirchenmusik, schlechter Lebenswandel der Musiker, und wohl auch die Empfindung, daß der zunehmende Kultus einer so stark auf das Gemüt wirkenden, spirituellen Kunst manchen von der intensiven Beschäftigung mit den Heilstatsachen ablenken könne, das waren wohl die Hauptursachen, die hier mitsprachen. Wie im einzelnen diese Streitfragen beigelegt wurden, kommt für die Musikästhetik weniger in Betracht als die Methode der Untersuchung, die in ihrer zeitgemäßen Umständlichkeit sehr oft zu Erörterungen über Wert und Unwert der Musik überhaupt führte.

Den ausgesprochenen Musikfeinden, vertreten durch die pietistische Orthodoxie, stehen selbstverständlich die praktischen Musiker als Verteidiger ihrer Kunst und sozialen Würde gegenüber. Das Verhältnis beider Parteien war im Jahre 1722 noch so, daß behauptet werden konnte: die Kirchenmusik habe so viel Feinde, daß sie »fast gar nicht zu zählen sind und den größten Haufen ausmachen«. Beide lagen in fortwährendem Kampfe miteinander. Der Charakter ihrer ästhetischen Polemik trägt alle Zeichen der übrigen Aufklärungsliteratur: Rekurrieren auf den gesunden Menschenverstand, Freude an Syllogismen, starkes Selbständigkeitsgefühl, und nicht zuletzt oft grobe Unverschämtheit auf beiden Seiten. Ziehen die einen die bloße Vernunft heran und suchen Zweck und Wert der Musik aus Erfahrungstatsachen zu beweisen, so holen die andern die Belege aus den Schriftstellern des griechischen und römischen Altertums; wieder andere — und das sind die Mehrzahl — greifen zur Bibel, um an bekannten Beispielen Salomon's, David's und der Psalmen die Musik als eine von Gott stammende Kunst aufzuzeigen. Glaubt der eine im Worte »*psallere*« die Instrumentalmusik mit inbegriffen, so leugnet das der andere; ein zweiter sucht zu begründen, daß die Musik als vom unzüchtigen Jubal stammend dennoch eine christliche Kunst sei, da Jubal's Vater Lamech ein frommer Mann gewesen; der dritte, es war der Dresdener Kantor Christlieb Reinhold, deduziert aus der Natur der Musik aller Form nach einen Gottesbeweis; Andreas Werckmeister wiederum findet an den Maßen der Arche Noah's, der Bundeslade und Stiftshütte die mathematischen Tonverhältnisse der Oktave, Quinte, Quarte usw. ausgedrückt und schließt daher seinerseits auf das göttliche Element in der Musik[1]). Eine der erbittertsten Fehden knüpfte sich an die vom Freiberger Rektor Bidermann 1749 veröffentlichte Einladungsschrift »*De vita musica*«, worin dieser auf Grund einer Stelle im Plautus gewagt hatte, die Musik als unchristlich und sittenverderbend hinzustellen, weil ihre Vertreter meist schlechten Lebenswandel führten.

Liefen solche und ähnliche Polemiken in der Hauptsache auf Silbenstecherei und persönliche Beleidigung hinaus, so hatten sie doch das Gute, das Interesse für musikästhetische Fragen auch in den Kreisen zu wecken, die mit der praktischen Kunst selbst nicht unmittelbar in Berührung kamen. Wie im Zeitalter der Scholastik wurden auch jetzt durch eine Reihe von unfruchtbaren Wortkämpfen die geistigen Waffen geschärft, mit denen allmählich an die Lösung der Grundprobleme herangetreten werden konnte. Auf die Entwicklung der Musik selbst freilich wirkten diese theologisch-rationalistischen Parteikämpfe nicht selten hemmend; denn da die komponierenden Organisten und Kantoren auf der einen Seite dem Kirchenregiment, auf der andern den Schulrektoren unterstellt waren, so nahm bei widersprechenden Grundanschauungen mit dem persönlichen Verhältnis beider Parteien auch oft die Kunst Schaden, — man denke an das unerquickliche Verhältnis Bach's zum Rektor Ernesti und zum Leipziger Rate. Wiederum hebt sich im Laufe dieser Polemiken sowohl das soziale Bewußtsein der Musiker, wie das Ansehen ihrer Kunst. Als Bach von Joh. Ad. Scheibe, dem kritischen Musi-

1) Eine im Jahre 1906 in Salzburg erschienene, auf S. 146 dieser Zeitschrift angezeigte Schrift »Die Wunder des Ohres und der Tonwellen . . . Dargelegt und als Beweise für das Vorhandensein eines Gottes und für die Unsterblichkeit der Seele zum Troste aller Unglücklichen, besonders der schuldlos Leidenden, bearbeitet«, zeigt, daß diese Richtung noch heute ihre Freunde hat.

kus, unvorsichtigerweise, aber wohl ohne Gehässigkeit als »Musikant« bezeichnet worden war, erregt das einen Sturm der Entrüstung in Leipziger Musikkreisen, und Gelehrte beeilen sich, die alte Frage, ob die Musik den übrigen Wissenschaften zuzuzählen sei und ihnen gleich stehe, in langen Abhandlungen aufs neue für jene günstig mit ja zu beantworten.

Die Oper war für die Geistlichkeit der schärfste Dorn im Auge. In Italien seit Jahrzehnten ein ästhetisches Vergnügen für Papst und Priester, Fürst und Bürgersmann, konnte in Deutschland ihre Berechtigung erst in langwierigen Repliken und Dupliken festgestellt werden. In Hamburg war es schon 1686 zwischen Pietisten und Theaterfreunden zu heftigen Reibereien gekommen, deren literarische Niederschläge, für sich zusammengestellt, schon ein ansehnliches Bändchen musikalischer Aufklärungsästhetik liefern. Leibniz sah in der Oper wenigstens ein »kräftiges Instrument zur Regierung des gemeinen Mannes«, der Leipziger Arzt Ludwig dagegen schreibt 1740 einen »Versuch eines Beweises, daß ein Singspiel oder eine Oper nicht gut sein könne«, worauf der Hamburger Poet Hudemann mit einer Schrift über die Vorzüge der Opern antwortet, in der er diese sogar über die Tragödie und Komödie stellt und dadurch wieder eine schneidige Entgegnung Gottsched's herausfordert. Einflüsse, die aus Wien, wo Metastasio dichtete, und aus Paris kamen, wo man die Vollendung der antiken Tragödie erreicht zu haben glaubte, setzten der Unterschätzung der Oper bald einen Damm entgegen. Der ästhetische Streit, der sich in Frankreich um die Opera seria und buffa, später um Gluck und Piccini entspann, fand in Deutschland wenig Widerhall. Genug, daß hier endlich die Geistlichkeit klein beigab und die Oper zuließ. Über den Wert der italienischen Oper, die sich von nun an weiter ausbreitete, war ästhetisch längst nichts mehr zu räsonieren, ebensowenig über die Hiller'schen Singspiele, für die sich die vox populi entschieden hatte, — und so schläft das ästhetische Räsonnement über die Oper in Deutschland seit etwa 1760 langsam ein.

Parallel nun mit den Untersuchungen über das Wertproblem in der Musik, liefen Diskussionen über die physiologischen und psychologischen Grundlagen der Tonkunst. Diese Materie verlangte ausgedehnte Fachkenntnisse und war dem Räsonnement der Laien entzogen, ein Umstand, der der Gründlichkeit der Bearbeitung und schärferen Fixierung der Aufgaben nur zustatten kam. Sauveur's wissenschaftliche Begründung des Phänomens der Obertöne im Jahre 1700, Rameau's geniale Theorien, und die Anerkennung der gleichschwebenden Temperatur als der besten waren Errungenschaften, die den Blick in die Zusammenhänge der Klangerscheinungen ungemein weiteten und die genannt werden müssen, wenn es sich um Aufzählung der wichtigsten Taten der musikalischen Aufklärung handelt. Aber damit war der empirischen Musikästhetik, die das Gegebene im psychischen Tatsachenmaterial vorfand, zunächst nicht geholfen, oder doch nur insoweit, als mit der Entscheidung dieser theoretischen Fragen in den Köpfen der Musiker und Musikgelehrten Raum wurde für andere Diskussionen.

Unter den Ästhetikern, die an die Begründung der absoluten Musik herantraten, sind zwei Gruppen zu unterscheiden: die eine geht spekulativ zu Werke, die andere sucht das Problem erfahrungsmäßig zu lösen und spielt es aufs Gebiet der Praxis hinüber. Beide Gruppen stimmen in der unausgesprochenen Kardinalfrage überein: Wie ist die Existenz einer wortlosen Musik vor dem Verstande zu rechtfertigen? In dieser Frage waren zugleich

andere enthalten, von denen wiederum drei die Federn ganz besonders in Bewegung setzten: Wie ist die Macht solcher Musik auf das Gemüt zu erklären? Bestehen rationale Beziehungen zwischen den Tönen und der Seele? Und wenn das der Fall, lassen sich diese Beziehungen durch einfache Formeln ausdrücken? Denn das war ja die feste Überzeugung der Aufklärung, daß nichts Irrationales bestehe, daß sich alles auf klare Grundbegriffe zurückführen lasse. Mit diesen Fragen waren Probleme gegeben, an denen sich recht wohl eine primitive Tonpsychologie leichthin zur Wissenschaft umgestalten, an die sich aber auch ein Wust von Spitzfindigkeiten und Abstrakta ankristallisieren konnte. Die bisher geltenden ästhetischen Theorien waren auf die neuen Verhältnisse nicht anzuwenden, denn nachdem mit dem System der Kirchentonarten auch die letzte Ähnlichkeit mit dem griechischen Tonsystem gefallen und mit der Ablehnung der Solmisation durch Mattheson auch die Brücke zur mittelalterlichen Musikübung abgebrochen war, durfte es selbst dem begeistertsten Griechenschwärmer nicht mehr einfallen, die Wirkungen der Musik allen Ernstes aus Aristoteles oder Boëthius zu erklären.

Nur in einem Punkte stimmten die Kunstrichter der Neueren mit den Alten überein: in der Erkenntnis, daß der Musik Endzweck sei: Affekte zu erregen und zu stillen. Diese fundamentale Erkenntnis wird auch die Grundlage der neuen Musikästhetik. Wie aber war ihr wissenschaftlich beizukommen? Worin bestanden denn die Beziehungen zwischen den Tönen and den Affekten?

Die nach Aufklärung strebenden Musikästhetiker antworteten zunächst mit einem Appell an die Mathematik, die Lieblingswissenschaft der Aufklärung, und stellten die These auf: in den mathematischen Beziehungen der Töne untereinander liegt das Geheimnis ihrer sonderbaren Wirkung. Das war im Grunde nichts Neues; die Anwendung der Mathematik auf musikästhetische Probleme reicht weit zurück, doch erst jetzt wird ihre Machtbefugnis über das Gebiet der akustischen Erscheinungen hinaus erweitert bis ins Reich der Gefühlswelt, — wie es scheint, auf Anregungen von italienischer Seite her. In Deutschland gründete Magister Lorenz Mizler, der sich 1737 als Dozent für Musikwissenschaft in Leipzig habilitierte, in Gestalt der sog. »Sozietät der musikalischen Wissenschaften« den eigentlichen Herd der neuesten mathematischen Interpretation der Musik. Ihr offizielles Organ wurde Mizler's »Neueröffnete musikalische Bibliothek«. Vorausgegangen waren mathematisch-spekulative Schriften des vorhin genannten Halberstädter Organisten Andreas Werckmeister, unter denen namentlich die 1707 erschienenen Paradoxal-Discourse bemerkenswert sind, weil hier im Anschluß an Leibniz'sche Ideen eine prästabilierte Harmonie nachzuweisen versucht wird durch Aufdeckung gewisser, der Musik wie dem Weltall und somit auch dem Menschen gemeinsamer mathematischer Verhältnisse. Mizler und sein engerer Kreis sahen jedoch von Theosophie und Mystik ab, fanden vielmehr ihre Aufgabe darin, die Leibniz'sche These zu begründen, daß die Musik eine unbewußte Rechenübung der Seele sei. Mizler selbst war nach Hannover gefahren und hatte dort Leibniz'sche Manuskripte über diese Materie studiert. Zurückgekehrt verficht er mit wachsender Leidenschaftlichkeit den Satz, daß ohne Kenntnis der Mathematik selbst der größte Komponist »nicht einmahl zwey Tacte aus den inneren Gründen der Music zu erweisen imstande sei«, zu geschweigen, daß er eine »Music in einem er-

Digitized by Google

wiesenen Zusammenhang solte verfassen können«. Dem schließt sich der Theoretiker Andreas Sorge an, wenn er meint: »Wenn die Mathematici bessere Musici, und die Musici bessere Mathematici werden, alsdann wird man eher etwas Gewisses und Unfehlbares von dieser Sache schreiben können, z. Ex. was die Melodie sey, woher sie entspringe, ob sie von der Harmonie, oder diese von der Melodie herkomme, wie sie zu machen, wie diese und jene Gemüthsbewegung zu erregen oder zu stillen sey, und tausend andere Dinge mehr«. Ja man sah mit der Anwendung mathematischer Begriffe auf die Praxis der Komposition im Geiste ein neues Zeitalter anbrechen, und Christian Gottlieb Schröter erläßt gelegentlich eine temperamentvolle Philippika gegen die tondichterische Phantasie, die seither »lange genug auf dem Kompositionsthron gesessen«, nun aber — wie er meint — dem durch Wolff'sche und Mizler'sche Schriften geläuterten Verstande bald wieder »die souveräne Herrschaft wird übergeben« müssen. Und Mizler konstruierte eine Maschine, mit deren Hilfe jedem Anfänger »der Grund der Komposition und des allgemeinen Basses in kurzer Zeit gar leicht« beigebracht werden könne. Außerdem faßte er den Plan, den Nutzen der Wolff'schen Weltweisheit für die Musik in einer besonderen Schrift »*de usu ac praestantia philosophiae Wolfianae in musica*« nachzuweisen.

Man ist nun gespannt, über die Erfolge der mit so großem Eifer betriebenen Reform der Musikästhetik etwas zu hören. So gut der Wille, so heiß das Bemühen, — die Versuche scheiterten kläglich, ja reizten schon viele Zeitgenossen zum Spotte. Einmal waren Mizler und Genossen mit dem Munde viel schneller als mit der Tat — die Hälfte der angekündigten Schriften blieben sie schuldig —, und dann waren, selbst wenn das Prinzip etwas Wahres enthalten hätte — die Methoden der Untersuchung viel zu unklar und schwankend, die Terminologie noch zu beengt, der Schatz an Beobachtungsmaterial viel zu gering, als daß sich Befriedigendes hätte ergeben können. Die Bestrebungen basierten auf der irrigen Voraussetzung, die Seele sei eine unveränderliche Komplexion, die jederzeit auf dieselben Reize in gleicher Weise und wie auf Befehl reagiere, sodaß also der Komponist nur die nötige Geschicklichkeit in der Zusammensetzung der Tonelemente zu besitzen brauche, um diesen oder jenen Affekt unweigerlich beim Hörer hervorzurufen. Daher die Unterschätzung der Phantasietätigkeit des Künstlers, die Mißachtung des gefühlsmäßigen Teils in der Tonkunst! Freilich blieb diesen Aufklärungsästhetikern die verschiedene Wirkung eines Tonstücks auf verschiedene Hörer nicht verborgen; sie sahen, daß ein und dieselbe Musik auf den einen ernüchternd, auf den andern anregend, oder auf beide indifferent wirken könne. Statt aber den Grund in der Musik selbst zu suchen, schlossen sie auf veränderliche Dispositionen der Hörer und riefen die alte Theorie von den Temperamenten zu Hilfe. Diese auf Galenus zurückgehende Lehre von den Temperamenten spielt in der musikalischen Ästhetik der Aufklärung keine geringe Rolle, und ihre Elemente zu kennen gehörte zum Rüstzeug jedes guten Musikers, der sich mit Erfolg vor einem vielköpfigen gemischten Publikum hören lassen wollte; je nach den Temperamenten, die er bei den Hörern voraussetzte, richtete er Wahl und Vortrag seiner Stücke ein. Ein näheres Eingehen darauf würde indes hier zu weit führen.

Während Mizler's Sozietät fortfuhr, musikalische Mathematik zu treiben, schuf rüstig und unverdrossen Seb. Bach seine großen Werke, ohne auch

nur einmal von seiner Mitgliedschaft bei ihr Gebrauch zu machen. Dasselbe taten andere ausübende Musiker, die sich den Blick in die Zukunft freigehalten. Auch für sie bestand das Problem der absoluten Musik, aber sie traten von einer ganz anderen Seite heran als die spekulativen Ästhetiker, von einer Seite, die bei Männern der Praxis, die den Prozeß des Schaffens an sich und die Wirkungen der Musik aufs Publikum oft genug beobachten konnten, selbstverständlich war. Sie schlossen aus den seelischen Wirkungen der Musik auf gewisse Analoga zwischen Eindruck und Tonreihe, analysierten also, was sie unbewußt unzählige Male praktisch geübt hatten. Um hier klar zu sehen, galt es für sie vor allem einmal das Gemüt selbst, das Wesen der Affekte, genauer zu prüfen.

Da fand sich denn in der rationalistischen Literatur namentlich ein Werk, das den Musikern hierüber nähere Ankunft erteilen konnte: Descartes' Schrift über die Leidenschaften der Seele. Mattheson zitiert sie im »Vollk. Kapellmeister« (1739) ausdrücklich und meint, man solle dort die Lehre von den Temperamenten und Neigungen nachlesen, »indem man daraus lernet, die Gemüther der Zuhörer und die klingenden Kräfte, wie sie an jenen wirken, wol zu unterscheiden«. Die rationalistischen Determinationen Descartes' waren in der Tat bestens geeignet, die Anfänge einer systematischen musikalischen Auslegekunst anzubahnen, und seine Theorie von den Lebensgeistern bedurfte nur einer geschickten Deutung, um auch für die psychischen Einwirkungen der Musik eine vorläufig befriedigende Erklärung abzugeben. Seltsamerweise stellt Mattheson an die Spitze der musikalischen Leidenschaften die Liebe. Wie im Leben, sagt er, so nehme sie auch in musikalischen Sachen ein größeren Raum ein als alle andern, und wenn er dazu auch die Begierde als einen Hauptaffekt in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, so mag ihm außerdem auch Spinoza's Ethik gegenwärtig gewesen sein. »Wo keine Leidenschaft, kein Affekt zu finden ist, da ist auch keine Tugend« heißt es an anderer Stelle.

(Fortsetzung und Schluß im nächsten Heft.)

Leipzig. **Arnold Schering.**

"Master Alfonso" and Queen Elizabeth.

In the Fourth Volume of the Rivista Musicale Italiana, (Jan. 1897,) will be found a collection of letters written by the eldest Alfonso Ferrabosco, together with some other documents relating to him. Since they were printed, a few more letters and papers have come to light[1]), which may be thought worthy of preservation in the pages of the International Musical Society's Journal; anything indeed is of value which helps to illustrate the musical life of the Elizabethan period, especially if it throws light upon the character of such an interesting composer as Alfonso Ferrabosco.

It is not necessary here to give more than a brief outline of Ferrabosco's life, of which a more detailed sketch will be found in the Second Volume

1) These papers, together with those printed in the Rivista Musicale, and those printed in The Musician, 1897, (reprinted in Studies in Music, edited by Robin Grey, 1901,) are practically all that have hitherto been discovered in English collections, relating to Alfonso and his family. I have had no opportunity of searching in the Italian Libraries, which certainly contain documents of interest bearing upon the subject, especially those of Turin and Bologna.

of the new edition of Grove's Dictionary of Music. He was one of the sons of Domenico Maria Ferabosco[1], himself a composer of repute who was Maestro di Capella to the Church of S. Petronio at Bologna. Alfonso had established himself at the Court of Queen Elizabeth before the year 1562. as is proved by the following documents printed by Cunningham, in his Accounts of the Revels at Court, 1842, p. xxviii.

> Payde to John Bapta Castiglion grome of the preuy Chamber upon the Q. Ma^{ts} warraunt dated at Westm^{r} the xxviijth of March A^{o} iiij^{or} to bee by him deliured over in way of the Queenes Ma^{ts} reward to Alphonso Ferrabosco Italion Musicon the some of xx^{li}.
>
> Payde to Alphonso Ferrabosco Italyon upon the Q. Ma^{ts} Warraunt dorm dated at Greenwich the xvjth of June A^{o} iiij^{o} for his Annuytie of C marks per ann. payable q'rly during pleasure dew for halfe a yere ending at Mychas A^{o} iiij^{or} xxxiij^{li} vj^{s} viij^{d}.

This salary of 100 marks a year during the Queen's pleasure does not seem to have satisfied him, and by the year 1567 he had succeeded in obtaining the promise of a pension for his life, while he remained in the Queen's service. He was anxious however that this should be secured to him in case of her death, by the insertion of the words "heredibus et successoribus nostris" into the Patent. Now it is always supposed that Queen Elizabeth had a particular dislike to contemplating the possibility of her having successors, and it may have been partly on account of the tactlessness of his request that we find him immediately afterwards in disgrace at Court; it appears indeed that the Queen refused to see him. His letters therefore of this date are mostly filled with excuses, and denials of false reports about his conduct, which he feared might be used to prejudice the Queen still farther against him.

The letter here numbered I belongs to the period of his first residence in England: it should be placed between those numbered IV and V in the Rivista Musicale.

I

British Museum. Lansdowne MS. 25.

Ill^{mo} Sig. mio.

La fiducia di me stesso, nata dall' antica mia fedeltà, usata sinceramente in ogni mia fortuna, et in ogni parte del mondo, m'hauea dato ardire (stimulato piú da' preghi altrui, che di mia inclinatione) di uisitar di rado l'Imbasciador di Francia, non priuatamente má in publico, essendo di mia antica conoscenza. questo errore, causato piú tosto da semplice negligenza, che da pensata malitia, hà dato materia à gl' inuidi e dettrattori, di accusarmi à sua M^{ta}, e far assai piú sinistra espositione, che non si conueniua alla puritá del mio teste. Il Prencipe da tal falsa relatione, resta offeso, gli amici sospetti, e li maligni sodisfatti, ed io talmente trauagliato, qual si conuiené all' inocenza di chi professa honore, e fede:

Ho per giuste uie cercato di purgarmi, et essendo reo di hauer punitione. se inocente la solita gratia, che sua M^{ta} gratuitamente contribuisce alli suoi bene meriti e fedeli, ne però m'é ancor concesso di saper alcuna certezza che

1) Alfonso always spelt his surname with the double "rr"; in the case of Domenico, it is generally found spelt with one "r".

riparar potesse à tanto mio danno: l'antica confidenza ch'io tengo nella bontá e prudenza di V. S. Ill^ma^ mi há dato ardire, che si come nell' emolumento de' miei beni è stato mio solo benefattore, cosi nella ricuperatione dell' honor mio, si degni essere mio Procuratore e Prottettore, nel quale ho pura e ferma fede, che possi e uogli al mio bisogno aitarme se'l caso mio fosse adombrato di sospetto, la prego ch'io habbi chiaro castigo, se aperto di segreta correttione, co'l reintegrarmi nella buona gratia di sua M^tá^, termine ad ogni mio honesto desiderio.

Con ogni humilis^mo^ affetto, la supplico di hauer qualche particolar consideratione à tal accidente, e con la sua autoritá nò solo raffrenar l'impeto de' maldicenti, mà di rimediarmi in modo che l'innocenza mia sia manifesta la mansuetudine di sua M^tá^ accresciuta, e l'obligo mio a V. S. Ill^ma^ perpetuo, e con ogni riuerenza le bascio le honorate et a me benefattrici mani:

Di Londra il XXVI di settembre MDLXVij.

Di V. S. Ill^ma^ Obligatis^mo^ sinò a morte

Alfonso Ferrabosco.

[Addressed] All' Ill^mo^ Sig^or^ mio spre osser^mo^

Il Sig^r^ Gran Tesauriere d'Inghilterra

Corte.

[Endorsed] 26 Sep. 1577 (sic) Mr. Alfonsus to my L.

Eventually Alfonso was forgiven, and obtained a Pension of £ 100 a year. The Patent, which is dated March 26 (1568), contains the words "heredibus et successoribus nostris". At the same time he was given leave to visit his home in Italy, on the understanding that he was to return; in fact he bound himself, in writing, not to leave the Queen's service for any other in the world. It was perhaps on this occasion that he set the following words to music, which are evidently intended to be a complimentary Farewell to one of his Patrons;

Musica læta suum te gaudet habere Patronum
O mihi præcipuos inter habende viros;
Jam patriam redeo, te dulcis amice relinquo;
Patria vix ista conditione placet.

The three letters which follow were written to Sir William Cecil during Alfonso's absence abroad.

II

State Papers Foreign. 1569. No. 308.

Ill^re^ Sig^r^ mio.

La memoria ch'io hò di tante gratie et benefitij riceuuti et per lei et da lei, m'obligano intieramente a ricordarmene, et mostrarle segno del mio animo deuotis^o^ co' la penna poi che con altro mezzo m'é intercetto dalla mia impossibilità la qual però é contrapesata da un uiuo desiderio di farlj seruitio et di disobligarmi in parte del tanto ch'io li son debitore.

Jo mi trouo ancor in Parigi si per la difficultá dei camini, quanto perche hó ispedito certi miei negotij con un mio fr"ll"o, il qual conduco meco in Italia: credo peró partire fra 3 giorni con un animo fermo et stabile circa al mio ritorno:

Quello che mi ha ritardato ancor si e che un mio ser^re^ Inglese altre uolte

paggio del S^{r} Carlo Hauuard mi hà robato intieramente quanto io hauea meco, e'l portator della preſente ne potrà render sicuro testimonio.

La supplico di corteſia et grá sua tenermi uiuo nella memoſria et oppinione di ſua M^{a} nò deſiderando altra coſa al mõdo, et a lei con ogni riuerentia bascio le mani et a Madama sua consorte et alla S^{ra} ſua figliola:

Di Parigi il XXV di giugno MDLXViiij

D. V. S. Ill^{re}

obligato et affettionato ser^{re}

Alfonso Ferrabosco.

[Addressed] All' Ill^{re} Sig^{or} et Pro'n mio s'pre osser^{mo} Il S^{r} Secretario Cecyl In Corte di sua Ma^{a}

[Endorsed] 25 Junii. 1569.

M^{r} Alfonſo to my m^{r} from Paris.

III

State Papers Foreign. 1569. No. 493.

Ill^{re} Sig^{r} mio.

Giunto ch'io fui a Bologna io gli scrissi, no' hauendo altro mezzo per mantenermeli in memoria di questo: Al presente la supplicheró piacendolj di tenermi uiuo nella buona oppinione che e sempre piacciuto a s. M^{a} hauer di me, accumulando questo obligo fra tanti altri di che io gli son debitore: Jo doppo l'haver ispedito certi miei negotij et accomodato certe mie faccende particolari, non mancaro di uenire hauendo la fede, e'l debito, per troppo gran stimuli: Mio Pré ha scritto à s. Maestá in confirmatione di questo, et la sua grave et lunga indispositione gli hanno interdetto il scriuer prima: Pregheró oltra ció V. S. di essere mio buon Prottettore et fautore si come di sua gratia é sempre stato, pregando il sommo Iddio, doppo l'hauer presentato le mie humili raccomandationi a la Sig^{ra} sua Consorte et figliuola, di adempirli ogni suo giusto desiderio.

Di Bologna il XXX d'Ottobre del MDLXViiij

D. V. S. Ill^{re}

Ser^{re} Affettionatis^{o}

Alfonso Ferrabosco.

[Addressed] All' Ill^{re} Sig^{r} mio s'pre osser^{mo} Il Sig^{r} Guglielmo Cycil Secr^{rio} et Consigliere dignis^{o} di S. M^{á} In Corte.

[Endorsed] 30 8br 1569

Alfonso Ferrabosco to my M^{r}

IV

State Papers. Foreign. 1570. No. 1293.

Ill^{re} S^{r} mio.

S'io hebbi giamai ardire, e occaſione d'impiegar V. S. Ill^{re} per benefitio mio, come hó diuerse uolte fatto con mia grandis^{a} sodisfattione, al presente con ogni humile affetto ricorro a VS. come mio S^{re} e Prottettore di scusarmi e difendermi con S. M^{a} del' eſſer tardato tanto a ritornare sicome io doueua e desideraua, il che e stato (oltra la mia indispositione e negotii familiari de casa n'ra) cauſato da il no' hauer potuto hauer licentia dal Papa per ritornarmene, si come nisciuno suo suddito ardirebbe partire per lochi da lui proibiti senza eſſa licentia, alla quale peró non haurei hauuto coſi par-

ticolar risguardo, ſe non si fosſe incorso in un euidente pericolo di metter e le uite e le facoltá de casa n'ra nelle seuere et rigidissime mani del' Inquisitione, al che quando S M^{a} come Prundentis^{a} non ſi degnerá hauer qualche consideratione per il presente à questo negotio, posponendo ogni pericolo che ei potesſe succedere et a casa n'ra non mancarei di uenire, per aſsicurar S M^{a} del debito et oſseruanza mia uerso si benigna e Clemente Patrona; fra tanto doppo l'hauer asſicurato u' ra S^{ria} Ill^{re} che tutta quella diligentia che si potrà usare in questo negotio per ottenere questa da me tanto desiderata licentia si habbi da fare, la supplicheró di credere si come ne potrá far fede M. Gio. Battista fortini al presente residente in firenze, che in questo negotio non ui sia un minimo color d'inganno, anzi tutta uerita, si come io desidererei che V S. Ill^{re} in giustification mia, ſi dignasſe di hauer qualche informatione di questa causa, e quando si trouasſe mai alchuno inganno causato da me o da mio Pré rimetterei a ogni ſeuero et estremo giuditio de S. M^{a} e di V S. Ill^{re} la pregaro dunque con ogni somisſione che si degni mantenermi et scusato et in memoria di ſua M^{a} come altro al Mondo non desidero piu di questo, et doppo hauerli con ogni debito termine di riuerenza basciato le mani, pregaro Iddio per ogni sua continua prosperitá e di Casa sua:

Di Bologna il XXViij de Settembre MDLXX

D V S. Ill^{re}

Affettionatis^{o} Ser^{re}

Alfonso Ferrabosco.

[Addressed] Al' Ill^{re} Sig^{or} mio sempre osser^{mo}

Il Sig^{r} Gul^{mo} Cecyl dignis^{o} Secretario et Consigliere

di S. M^{a}

In Corte.

[Endorsed] 28 7br 1570

Alfonſo Ferraboſco to my m^{r}

frõ bologna

The exact date of Alfonso's return from Italy is not known, but he was certainly in England in June 1572, when he was concerned in a Masque presented before the Queen and the French Ambassador: (See Cunningham's Accounts of the Revels at Court, p. 23). The following extract from the Acts of the Privy Council shews that he was now accompanied by a brother, who may have been the "fratello" mentioned in the letter from Paris; but this is not certain, for Alfonso had more than one brother. Perhaps it should be explained that "Mr. Alfonso" was the name by which Ferrabosco was always known in England.

V

Acts of the Privy Council.

At Hampton Coourte, the Viijth of Januarie, 1575[—6].

A charge of assault. A letter to Justice Southcote and to D^{r} Wilson to examine a matter touching the hurting of Mr. Alfonso his brother in Southwark by the Watch, to take order that thoffendours may be furthcominge to aunswer accordinge to the qualitie of the offence.

Alfonso's stay in England only lasted till 1578. In that year he went back to Italy, leaving his children behind him. As we have seen, he had pledged himself never to leave the Queen's service; and that she meant to keep him to his word is plain from the following passage from a letter of

Sir Henry Cobham, English Ambassador at Paris. Occurring as it does in the middle of a letter full of affairs of. State, it shews that she had set her mind upon making Alfonso come back It should be noted that there is a misprint in this passage as it appears in the Calendar of State Papers; "please inform his Majesty", for "her Majesty". It is printed here from the original document.

VI

State Papers. Foreign. France, IV 15.

(Extract from a letter from Sir Henry Cobham to Walsingham, dated Paris, Febr. 11. 1579—80.)

I besech yo^{r} hono^{r} to enforme her Ma^{tie} how I haue delt earnestlie wth the Q. Mother to the intent she might procure the delyueraunce of Alfonso her Ma^{ties} Musicione wherin she hath allready directed her lres [letters] to the Kyngs Ambassador at Rome, and promiseth me to accomplishe al meanes for to bringe to passe her Ma^{ties} desyre therin.

Afterwards, about the year 1584, Alfonso sent for his children, having apparently decided to stay in Italy; but the Queen refused to let them go. She would seem to have regarded them as hostages to be held till their father's return. But, whether it was that he could not or that he would not, he in fact never did return to England, and he died at Turin in the service of the Duke of Savoy. Before his death he had published two volumes of Madrigals. These, which both appeared in the year 1587, are dedicated respectively to the Duke and Duchess of Savoy. I have been unable to see a copy of the First Set, but the Dedication of the second of these volumes is worth reproducing; partly because it is amusing to see Ferrabosco's complimentary phrases transferred to another Patroness, but chiefly because of the intention which he expresses in it, of publishing more of his compositions in another style. We may suppose that he is here alluding to his sacred compositions, of which a large number are still in existence. He did not live however to carry out this intention.

Dedication of Alfonso Ferrabosco's Second Set of Madrigals, Venice, 1587.

Alla Serenissima Infante
La Signora Donna Caterina
D'Austria
Dvchessa Di Savoia.

Esſendoſi il Sereniſs. Sig. Duca mio Patrone ſempre compiacciuto per ſua gratia delle mie compoſitioni, ſi degnò per dar di me qualche luce al mondo commandarmi che io poneſſi alcuni miei Madrigali in Stampa; il che pochi giorno ſono io feci. Hora sapendo che l'auttorità del ſuo purgato giudicio hà fatto risplendere le dette compoſitioni molto piu di quello che da ſe ſteſſe non haueriano fatto, & cõſidato mi ſimilmente che l'A. V. eguale in ogni virtù al Sereniſs. Duca ſuo Conſorte, ſouente hà vdito le mie opere, & hà moſtrato di prèderne qualche guſto; ardiſco dedicarle queſta ſeconda muta di Madrigali con ferma ſperanza, che ornati della protettione di coſi grande & giuditioſa Prencipeſſa daranno qualche ſodisfattione à gl'intendenti della Musica: Onde il beneficio che la mia virtù (quale ſi ſia) ſpera con queſto mezo di riceuere; mi darà animo di mettere in luce alcune altre mie Compoſitioni; lequali tutto che d'altro genere ſiano, mi confido che non le

apporteranno diſguſto; & con ogni humiltà baciando le ſue Realiſſime mani, le prego dal cielo ogni contentezza.

Di Venetia il di 4 Settembrio 1587.

Di V A. Sereniſs.

Humiliſs. Seruitore.

Alfonſo Ferraboſco.

A list of those Madrigals which were published in Alfonso's two Volumes of 1587 will be found in Vogel's Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens; those which appeared in English collections (Musica Transalpina, 1588 and 1597; and Morley's Collection, 1598,) are catalogued in Rimbault's Bibliotheca Madrigaliana, 1847. But, as far as I know, no list of his sacred works has yet been printed. Indeed I believe I am right in saying that no serious attempt has been made to distinguish the different works of the numerous members of this family of musicians, with the exception of Eitner's not very successful classification. Eitner indeed has left confusion worse confounded. Perhaps, on some future occasion, I may be allowed to return to this subject.

Newbury. **G. E. P. Arkwright.**

Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Händel's.

Über den Zeitpunkt der Rückkehr Händel's von seiner ersten englischen Reise herrscht ziemliche Unsicherheit; gerade in neueren Publikationen und Nachschlagewerken kann man lesen, daß er im Herbst 1711 London verlassen habe, um nach einem Besuch bei den Seinigen in Halle nach Hannover zurückzukehren. Der bloße Mutterwitz hätte vor der Annahme einer so umständlichen Reise bewahren können. Chrysander (I 310f.) hat die richtige Vorstellung von den Tatsachen: aus der Beendigung der Opernsaison am 2. Juni schließt er, daß Händel bald darauf abgereist sein werde; wo Händel die Zeit zwischen seiner Heimreise und seinem Besuch in Halle im November 1711 verbrachte, wird nicht ausdrücklich gesagt, Hannover also für selbstverständlich angenommen.

Chrysander's Darstellung wird durch die beiden folgenden Dokumente bestätigt, die ich auf den Spuren Ag. Steffani's im Bayr. Geh. Staats-Archiv fand[1]). Kurfürst Johann Wilhelm hielt Händel ein paar Tage in seiner Residenz auf, um sich an dem Klavierspiel des Künstlers und dem Besitz seiner kostbaren Instrumente zugleich zu erfreuen. Es muß für Händel die höchste Zeit gewesen sein, sein Kapellmeisteramt in Hannover wieder anzutreten, wenn ein Aufenthalt von »einigen Tagen« in Düsseldorf ihm die Ungnade seines Herrn zuziehen konnte; es ist klar, daß er es war, der, gedrückt von seinem langen Ausbleiben und des Empfangs in Hannover unsicher, den Kurfürsten von der Pfalz zu den beiden Entschuldigungsschreiben veranlaßte.

Das erste, an Kurfürst Georg Ludwig, lautet:

1) Korrespondenz zwischen Kurpfalz und Kurbraunschweig. K. blau 47/14. Konzepte.

Durchlauchtigster pp. Ew. Ld. Cappelmeister Händel, welcher die gnad haben wirt, deroselben dises zue überliefern, habe ich einige tage alhier bey mir dahero auffgehalten, Vmb ihme einige *Instrumenta* und andere sachen zu weisen, und dessen meynung hierüber zue Vernehmen. Dannenhero ersuche Ew. Ld. hiermit fr. Vetter- und angelegentlichst, Sie geruhen demselben, diesen seinen gegen dessen willen beschehenen Verzug, in Vngnaden nicht zue Vermercken und außzuedrucken, sondern Vielmehr in dero beständiger Gnade und *protection* wie bishero, also auch hinkünfftig zue erhalten. Dero Ich hinwiederum pp.

Ddorff den 17 Junij 1711.

Das zweite, gleichen Inhalts aber etwas wortreicher gemäß dem verwandtschaftlich-respektvollen Verhältnis Johann Wilhelms zur Empfängerin, Kurfürstin Sophie:

Durchlauchtigste pp. Ew. Ld. wirt Bringer dises dero geliebtesten H. Sohns deß H. Churfürsten zu Braunschweig Ld. Cappelmeister Händel Vnderthst. zue hinderbringen, die gnade haben, daß ich ihne einige wenige Täge, Vmbwillen ich demselben einige *Instrumenten* gewisen, und seine meynung hierüber Vernohmen, allhier bey mir auffgehalten. Nun setze zue Ew. Ld. mein fr. Söhnl. Vertrawen, ersuche dieselbe auch zuegleich angelegentlichst hiermit, Sie geruhen mir, zue meiner höchster und ewiger *obligation*, den angenehmen gefallen zue erweisen, und obg. Händel bey hochers (sic) dero H. Sohnes Ld. mit dero allgültigstem hohem Vorworth dahin ohnschwer zu statten zu kommen, daß demselben dieser gegen sein Verschulden beschehene Verzug nicht Vngüetig gedeuthet, mithin in dero fürwehrenden Churf. Hulden und Gd. noch ferners *continu*iren und erhalten werden möge pp.

Dero Ich pp. Ddorff d. 17 *Junij* 1711.

München. **Alfred Einstein.**

Musikberichte.

München. Die Aufführungen älterer Musik nehmen in München einen erfreulichen Aufschwung. Zu verzeichnen ist in erster Linie die hier gegründete »Deutsche Vereinigung für alte Musik«, die Dr. Ernst Bodenstein dankenswerterweise ins Leben gerufen hat, und die schon in mehreren Veranstaltungen ihre Bedeutsamkeit erwies. Der erste, in Leipzig wiederholte Kammermusikabend ist bereits in dieser Zeitschrift eingehend besprochen worden. Im zweiten Kammermusikabend kam Pietro Antonio Locatelli mit einem Trio in G-dur für Flöte, Viola d'amore und Viola da gamba zu Gehör, ein äußerst liebenswürdiges Werk, dessen Manuskript sich auf der Darmstädter Hofbibliothek befindet und dessen bezifferten Baß Franz Bennat ausarbeitete. Das zur Begleitung gebrauchte Cembalo ist eine von Pleyel in Paris ausgeführte Neukonstruktion. Als Soli für Cembalo wurden ein Präludium und ein Menuett in F-dur von J. K. Ferd. Fischer (Aus der von Hugo Leichtentritt herausgegebenen dankenswerten Sammlung »Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten« sowie die bekannte Gavotte Joh. Seb. Bach's aus der dritten englischen Suite geboten; namentlich die Bach'sche Gavotte war auf dem zweimanualigen Cembalo von höchstem Reiz. Nicht besonders günstig war Bach's Sohn Philipp Emanuel mit einer etwas öden Trio-Sonate in G-moll für Viola und Cembalo obligato vertreten, die nach dem Manuskript der Bibliothek des Conservatoire in Brüssel Carl Ehrenberg ausgearbeitet hatte. Weit frischer präsentierte sich die interessante Suite in D-dur für Flöte, Violine, Viola da gamba und Cembalo von Joh. Ludwig Krebs aus Riemann's »*Collegium musicum*«. Über den ersten Orchesterabend der Vereinigung kann ich leider nicht berichten, da seine Wiederholung, die ich zu besuchen gedachte, im letzten Augenblick abgesagt werden mußte. Auch der zweite Orchesterabend findet nicht statt, um so bedauerlicher, als, wie ich höre, diese Abende äußerst vielversprechend einsetzten.

Viel Unbekanntes bot in einem Mozartabend der rührige Orchesterverein mit folgendem reichen Programm: Ouvertüre, Quartett und Terzett aus der unvollendeten Oper »*Lo sposo deluso*«, ein Quartett für Sopran, zwei Tenore und Baß, ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß, das Violinkonzert in A-dur, vier Menuette für Orchester (Köchel Nr. 601), eine Kassation (Köchel Nr. 63), die die merkwürdige Frühreife des Genius bekundet, und schließlich der herrliche Kanon »*Caro bell' idol mio*« für drei Singstimmen, die von Damen ausgeführt wurden. Auf dem Programm stand noch der Hymnus »*Adoramus te*«, der aber ausfallen mußte.

Geistliche und weltliche Vokalwerke Palestrina's sowie einige Orgelstücke von Merulo und Frescobaldi brachte ein Abend des Chorschulvereins unter Leitung des hochverdienten Domkapellmeisters Wöhrle. Den Anfang machte die sechsstimmige Messe »*Assumpta est*«, dann kamen vier Madrigale (»*Che debbo far*«, »*O che splendor*«, »*Ogni beltà*«, »*Soave fia morir*«, weiterhin zwei Motetten »*O admirabile commercium*«. »*Surge illuminare, Jerusalem*«, erstere fünfstimmig, letztere achtstimmig und doppelchörig) schließlich der dreichörige Psalm 99, dessen nicht mehr aufzufindende vier Stimmen des dritten Chores Michael Haller in Regensburg mit bemerkenswertem Stilgefühl nachkomponierte. Weniger bedeutsam als diese Gaben waren zwei Orgelstücke von Merulo (*Toccata primo tuono* aus Libro I, 1598 und *Toccata undecimo, detto quinto tono* aus Libro II, 1604 der *Toccate d'intavolatura d'organo*, Rom, Simone Verovio, und weiterhin von Frescobaldi das *Capriccio primo sopra ut, re, mi, fa, sol, la* und die *canzon quarta* aus *Ricercari e canzoni francesi*, Roma 1615 und *Il libro dei capricci* Roma, 1624, beide Werke zweimal (1624 und 1642) nachgedruckt unter dem Titel »*Il libro di capricci, canzoni francesi e ricercari*« bei Alessandro Vincenti in Venedig.

Eine prächtige Aufführung Bach'scher Kantaten veranstaltete die Ortsgruppe des Allg. Deutschen Musikvereins unter Mottl, um auf die ungehobenen Schätze dieser immer noch viel zuwenig aufgeführten Bach'schen Werke hinzuweisen. Ausgezeichnet ausgewählt waren die Kantaten »Christ lag in Todesbanden« und »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«, die den denkbar größten Kontrast darstellten, während den Abschluß die gewaltige Reformationskantate »Ein feste Burg« bildete, in der die glänzende Vertretung der hohen Solotrompete hervorgehoben werden muß. Zwei Arien aus der Kantate »Ich habe genug« und der Kantate »Also hat Gott die Welt geliebt« sowie ein Choralvorspiel zur Einleitung vervollständigten den äußerst genußreichen Abend, der einmal wieder zeigte, daß unsere so heillos verfahrenen Chorverhältnisse doch durch energische, zielbewußte Arbeit nicht nur gebessert, sondern sogar ausgezeichneten Leistungen zugeführt werden können. E. Istel.

Vorlesungen über Musik.

Bruxelles. Conférences musicales de l'Université Nouvelle. L'histoire de la musique n'étant pas enseignée au Conservatoire de Bruxelles, ce fut, de la part de l'Université Nouvelle une excellente initiative que d'entrependre de combler cette lacune, et de faire appel, pour celà, à des conférenciers choisis parmi ceux de l'Ecole des Hautes-Etudes Sociales de Paris. La série fut ouverte par M. Chantavoine, qui avait choisi pour sujet: Beethoven et la musique à programme et traita cette question très à l'ordre du jour, avec beaucoup de sagacité. Après vint une conférence sur La chanson populaire, de M. Julien Tiersot, attrayante et pittoresque à souhait. Puis, ce furent deux séances consacrées aux Origines de la musique de clavier par M. M.-D. Calvocoressi, qui a fort clairement résumé l'histoire des formes et des écoles musicales jusqu'à J. S. Bach; séances particulièrement intéressantes grâce à la collaboration de M. J. J. Nin, professeur à la Schola Cantorum qui a joué avec une perfection presque incroyable les œuvres les plus diverses de ces écoles. Ses exécutions ont été admirées surtout pour leur simplicité, pour la parfaite mise au point des sonorités et des rythmes.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel im Verein f. Wissenschaft, Kunst und Literatur 2 Vorträge über »Lohengrin«. Im Historischen Verein: Die Meistersinger.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer am Hoch'schen Konservatorium: Kammermusik im 18. Jahrhundert.

Paris. Notre collègue M. M.-D. Calvocoressi vient de faire à l'École des Hautes-Etudes-Sociales deux conférences sur l'histoire et l'esthétique de la musique à programme. Il a préconisé l'emploi d'une méthode purement analytique en matière d'esthétique musicale, et montré comment on pouvait, en s'entenant à la simple observation des faits, reconnaître dans quelle large mesure la musique, sans cesser d'être de la musique, pouvait être descriptive, représentative ordonnée selon le plan imposé par le programme.

M. Calvocoressi nous offrit de nombreux exemples musicaux qui furent executés, ceux d'anciens auteurs par notre collègue M. J. Joachim Nin, ceux d'auteurs modernes par M. Ricardo Viñes. Ces deux excellents pianistes ont obtenu le plus vif succès.

Une troisième conférence de Calvocoressi avait pour sujet le Lied russe. Après avoir montré comment les formes artistiques sont nées, en Russie, d'une commune volonté de réaliser l'expression autonome de cette sensibilité slave qu'il a fait justement definée, M. Calvocoressi a typiquement retracé le caractère de chacun des maîtres russes dont des œuvres illustraient la séance. Ces œuvres furent chantées par Mlle. Delbrez et M. Bracony, admirablement secondés par le compositeur Raymond Moulaert, qui tenait le piano — et il était impossible de nous offrir de meilleures, de plus vivantes interprétations. Aussi le succès de tous a-t-il été considérable.

Les conférences suivantes seront consacrées à l'Humour en musique (M. Octave Maus) et à la Musique des Troubadours (M. Pierre Aubry).

Stuttgart. Prof. Dr. W. Nagel i. Württemb. Göthe-Bund: Wagner u. d. Romantik.

Wiesbaden. Konservatoriumsdirektor H. G. Gerhardt im Volksbildungsverein einen Vortragszyklus: Beethoven und seine Werke.

Notizen.

Otto Goldschmidt †. Born 21 August 1829, has just died, Sunday 24 February 1907, aged 77. He had failed for some time, and knew that death was at hand, and at the end life merely ebbed away. Fully summarized biographical details will be seen in the lately issued Grove's Dictionary. His wife, Jenny Lind, was 9 years older, and died 19 years ago. Owing to her wealth he never knew musical drudgery; but he made his own activities. He was not a great musician, but he was a competent one. Further he was a man of complete refinement and excellent heart; sterling qualities which he exercised in no contemptible sphere, being prominent in all the most important musical movements of this, for 50 years his adopted, country. His courtesy and tact softened acerbities, his long experience aided council, his method and thoroughness were a pattern, his acts of goodnature were numberless. Of this Society he was a staunch supporter, being the Vice-President of the English Section and active in the duties of that position. There will be many a heart-ache over his vacant place, and he will long live in the kindly memory of those who are left. »Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns«.

Berlin. Prof. Dr. H. Kretschmar wurde an Stelle des in den Ruhestand tretenden Prof. R. Radecke zum Direktor des kgl. akad. Instituts für Kirchenmusik gewählt.

Bologna. Herr Prof. Luigi Torchi hat zugunsten eines Lehramts für Kompositionslehre seit September vorigen Jahres dem Bibliothekaramte am Licco musicale entsagt. An seiner Stelle ist Prof. Francesco Vatielli, welcher sich durch mehrere Arbeiten über Ludovico Zacconi verdient gemacht hat, erwählt worden.

Bonn. Prof. Emil Bohn veranstaltete in seinem Verein ein Jean-Jacques Rousseau-Konzert, dessen Programm ganz besonders interessiert und auf das deshalb besonders aufmerksam gemacht sei. Herr Prof. Bohn hat sich bereit erklärt,

Interessenten ein vollständiges Programm zu senden. Es kamen zum Vortrag: *Salve Regina*, Sopransolo mit Begleitung (Msc. der »Bibliothèque nationale« in Paris), sechs Gesänge (Nr. 53, 3, 15, 87, 86, 55) aus: *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, Romances et duos* (Paris 1781), das Lied des Daphnis: »*N'avez-vous pas assez chanté*« aus: »*Fragmens de Daphnis et Chloe*« (1779) und ferner eine größere Reihe ausgewählter Stücke aus: »*Le devin du village*«.

Eisenach. Die Einweihung des Bachhauses und Bachmuseums findet in den Tagen vom 26.—28. Mai in Eisenach statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Den 26. Mai ein Kirchenkonzert in der Georgenkirche (Motetten, gesungen vom Leipziger Thomanerchor, Solokantate »Siehe ich will viel Fischer aussenden«, Orgelstücke und ein oder zwei Violinkonzerte, gespielt von Professor Dr. Joseph Joachim). Am Montag Vormittag ist die Einweihung des Bachhauses; ihr geht voraus ein Gottesdienst in der Georgenkirche in der Form eines Gottesdienstes zur Zeit Bach's, in dem eine Pfingstkantate zur Ausführung kommt. Nachher gemeinschaftlicher Zug in das Bachhaus, bei der Einweihung Gesang der Thomaner. Abends findet ein Kammermusikkonzert mit Orchester statt. Dienstag wird eine Versammlung der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft abgehalten, wobei Herr Superintendent D. W. Nelle-Hamm einen Vortrag: »Sebastian Bach und Paul Gerhardt« halten wird. Bei dieser Versammlung sollen vor allem auch Richtsätze betreffend die Bach'sche Kunst zur Verhandlung gestellt werden. Am späteren Nachmittag findet ein weiteres Kammermusikkonzert ohne Orchester statt. Das Orchester stellt für sämtliche Veranstaltungen die Weimar'sche Hofkapelle.

London. Few English, perhaps not many non-French, know the source and circumstances of the "*Solesmes*" *plain-chant publications.*

Solesmes is a French village about 130 miles S.W. of Paris; in what was the old Province of Anjou (seat of Tacitus's "Andecavi", with chief city Ptolemy's Ἰουλιόμαγος, now Angers, and 1000 years ago ruling from Newcastle to the Pyrenees), east of Brittany; now officially in the "département de la Sarthe, Canton de Sablé, arrondissement de la Flèche; on the left bank of the river Sarthe, about 2 miles from the Paris-Angers railway; near the once very important town of Le Mans (seat of Caesar's "Cenomani", where is buried Berengaria of Navarre, wife of our Richard I, "Cœur de Lion"). The historical connection between England and the Angevin country has been as close as that with Normandy. In 1010 Geoffroy, lord of Sablé, gave a priory at Solesmes to the Abbey of Saint Pierre de la Couture. During the 100-years war (1336—1431) the English burnt the priory. Between 1496 and 1550 the priors Philippe Moreau de Saint-Hilaire and Jean Bougler, also probably Guillaume Cheminant, placed in the priory chapel magnificent sculptures, called the „Saints de Solesmes". Priory was remodelled in 1664 by monks of the Benedictine Congregation of Saint Maur on the Loire. Was suppressed in second year of the French Revolution (1790) by the "Assemblée Constituante", and sold in 1791 for the national purse. In 1830 was bought by Prosper Guéranger, later Dom Guéranger, who in 1833 re-established the Benedictine order there. On 1st September 1837 it was constituted an Abbey, and headquarters of the "Congrégation Bénédictine de France ou de Solesmes".

In the early part of September 1901, rather than submit to the new French laws about "Associations", the occupants of the Solesmes Abbey surrendered it and left France, transferring themselves in a body to the village of Appuldurcombe in Isle of Wight. Appuldurcombe (means "apple-tree valley", and pronounce "ăppŭldŭrcombe" is in the parish of Godshill, Wroxall, close to Ventnor. Under Henry III (regn 1216—1272) the Isle of Wight was owned manorially by Isabella de Fortibus (née Redvers), Countess of Albemarle. At the close of the reign, she gave Appuldurcombe to the Benedictine Abbey of St. Mary de Montisburgh, or Montebourg, in the diocese of Coutances, Normandy; and it became an English "cell" for friars from that monastery. Under Henry V (regn. 1413—1422) the cell was dissolved. Under Henry VI (regn. 1422—1461), the property was given to certain nuns, the "Minoresses without Aldgate" of London. Under Edward IV (regn. 1461—1483) this was confirmed to the

same. Under Henry VIII (regn. 1509—1547) the nunnery was dissolved. In 1590 the property passed by marriage to the ancient Lancashire family of Worsley (Worksley). In 1710 the existing mansion was built by Sir Richard Worsley on site of old monastery. When the last Worsley died in 1805, the property went to the Earl of Yarborough (whose 2nd title is Baron Worsley of Appuldurcombe). He sold it to a commoner in 1855, since when it has been a family hotel, a private school, etc. Now since the above-named date rented by the monks from Solesmes. Here, besides holding open church services, they follow intellectual pursuits, chief of which is to increase the historical and practical knowledge of the ancient "plain-chant", and foster its continued use in all countries. Visitors go often to Appuldurcombe to study the chant, many make enquiries by correspondence, and in July and August there is a "Summer School" for all comers.

The Solesmes establishment had there their own press, from which they issued numerous liturgical &c. works ("Solesmes editions") in above direction. See its history and vicissitudes at pp. 117—126, April 1906, of the monthly "Rassegna Gregoriana". Rome. See also a full "Bibliographie des Bénédictines de la Congregation de France" (Librairie Honoré Champion, 5 quai Malaquais, Paris). Since the dispersal of 1901, these works have been printed by Desclée, Lefebvre and Co. of Tournai (Belgium and Rome; sole agents for this country and America, Breitkopf and Härtel. By rescript of 22 May 1904, Pope Pius X placed the official seal on the Solesmes labours, past and present.

The principal historical publication is "*Paléographie Musicale*", in form of a quarterly issue of volumes, Royal 4to, containing old MSS. of the Gregorian, Ambrosian, Mozarabic and Gallican chants, reproduced in phototype facsimile, with French commentary. This was begun 1889, and is grouped under 9 volumes priced as below, but subscribers of £1 per annum have the instalments as they come out. Contents are as follows.

(a) First Volume. Codex 339 of the Library of Saint-Gall (Xth Century). Antiphonale Missarum Sancti Gregorii. (Out of print). This first volume, which embraces two years, commences with a General Introduction to the whole work. The codex contains all the chants of the Mass. The notation, in accentual neums without lines, is enriched with Romanian signs. The one hundred and forty-two pages of this gradual are reproduced in their entirety and in the size of the original. The publication of the Codex is accompanied by a work dealing with the following subjects: — I. The Library and Monastery of Saint-Gall. II. Description of Codex 339. Origin and date of its various portions; Calendar, Antiphonary, Breviary, Sacramentary. III. Origin and development of the different neumatic writings. §I. Oratorical or chironomic notation (neum-accents). §II. Musical or diastematic notation (neum-points). The study of these different subjects necessitated the reproduction of thirty-one additional plates in 4°, taken from manuscripts of various dates and countries.

(b) Second Volume. The Responsory-Gradual "Justus ut palma." Reproduced in facsimile after more than two hundred manuscript Antiphonaries from various sources from the IXth to the XVIIth centuries. First Part. Plates 1 to 107. Price: £1 10 0 Net. The object is: 1. To facilitate the thorough study of all branches of musical notation, and the neumatic transformations throughout the whole chronological and ethnoligical range, which it includes. 2. To illustrate, rebus non verbis, by a typical example, what has been the tradition from the IXth to the XVIIth century both of the Western Churches and of the religious Orders, regarding the authentic version and the preservation of the melodies of St. Gregory. The facsimiles are arranged according to their nationality: Italian, Lombardian, Aquitanian, Spanish, German, Messinese, English and French. — This volume contains the Italian, Lombardian and Hispano-Aquitanian series. The text comprises, besides the preface, the two first parts of an essay on Neum-Accents: 1, Ordinary Neums. 2, Liquescent Neum-Accents.

(c) Third Volume. The Responsory-Gradual "Justus ut palma." Reproduced in facsimile after more than two hundred manuscript Antiphonaries from various sources from the IXth to the XIIth centuries. Second Part. Plates 108 to 211. Price: £1 10 0 Net. The publication of the melody of the Justus is continued in this volume; it contains facsimiles of the German, Messinese, Anglo-Saxon and French series. The text lays aside temporarily the Essay on Neum-Accents to take up a subject: "On the influence of the tonic

accent and the cursus on the melodic and rhythmic structure of the Gregorian phrase" According to authors, "the accent and the cursus have exercised an active influence on the melodic and rhythmic formation of the Gregorian phrase; they are the foundations on which rests the entire edifice of plain song, the skeleton which knits and supports the melodic body." The proofs of this assertion are given by means of a series of twenty illustrations, which show the simplicity of the laws originally regulating the composition of the chants. The volume concludes with an "Historical précis of the neumatic notation" after the facsimiles published in the first three volumes.

d) Fourth Volume. Codex 121 of the Library of Einsiedeln (X-XIth Century). Antiphonale Missarum Sancti Gregorii. Price: £2 10 0 Net. This is a complete Gradual, with music throughout, with the versicles of the Offertories, the Introits and the Communions. The special interest of the document consists in the Romanian letters added to the ordinary neumatic notation. In this respect it surpasses all other manuscripts of the same class. It comprises 428 pages. The preface to to the volume treats of the Romanian letters and signs; the text includes the essay "On the influence of the cursus on the melodic and rhythmic structure of the Gregorian phrase".

(e) Fifth Volume. The Ambrosian Antiphonary. Codex Add. 34209 of the British Museum. Phototype facsimiles. Price: £2 15 0 Net. For the first time published. In spite of its comparatively recent date—commencement of the XIIth century—the manuscript is probably the most ancient of all those which preserve the tradition of the Milanese plain-song. The numerous resemblances between the Gregorian and Ambrosian melodies are well-known. The accompanying text is devoted to a work on the Ambrosian liturgy and on the manuscript itself.

(f) Sixth Volume. The Ambrosian Antiphonary. Codex Add. 34209 of the British Museum. Transcription of this Codex on lines. Price: £1 15 0 Net. This volume is dedicated to the transcription in Gregorian notation and to the restoration of the Antiphonary published photographically in Vol. V. In the preface, complete and detailed illustrations of the structure of the Ambrosian Office furnish all the information necessary for the appreciation of the transcription. In addition, in connection with the Biduum of S.S. Gervais and Protais, there is an essay on the Vigils and Antiphonary of Ambrose, near akin to the Vigils and Antiphonary of the East, which presents in a new light the origins and transformations of the two responsorial and antiphonal psalmodies.

(g) Seventh Volume. Codex H. 159 of the Library of the School of Medicine of Montpellier (XIth century). Antiphonarium Tonale Missarum. Price: £1 10 0 Net. There is a double notation above the text, alphabetical notation and neum-accents; the first being a translation of the second. The various pieces sung at the Mass are here arranged in order of species: anthems of the Introits and Communions, Alleluias, Tracts, Offertories, etc., and in each species the melodies are arranged by modes. The phototypic reproductions of the manuscript are found in the following volume. Volume VII. only contains text: 1, Preface on the Codex of Montpellier, pp. 1—18. 2. The character and position of the Latin tonic accent in the Gregorian rhythm, pp. 19—366. This is the complete exposition of the Gregorian rhythm, according to the principles of the Solesmes School. The following are the titles of the chapters:— Chap. I.—The Latin tonic accent and the composers of religious music. II.—The Latin tonic accent and the precepts of the Solesmes School. III.—Rhythm and the Latin word. IV.—The phrase and the Latin word. V.—The period. VI.—Chironomy of the rhythmic movement. (Gregorian chironomy sets forth the principles which regulate the manual gestures of the choirmaster to indicate the rhythm and conduct the voices). VII.—Rhythm and harmony. Their relations in the Gregorian chant.

(h) Eighth Volume. Codex H. 159 of the Library of the School of Medicine of Montpellier (XIth century). Antiphonarium Tonale Missarum. Phototype facsimiles, in 4°. 322 pages. Price: £3 10 0 Net. This reproduction is accompanied by two tables: 1, Analytical table, containing all the musical pieces in the order of the manuscript. 2, Alphabetical table of the same pieces.

i) Ninth Volume. (In course of publication). Codex 601 of the capitulary Library of Lucca. Monastic Antiphonary (XIIth century). This Benedictine (probably Camaldolite) Antiphonary is complete, and is entirely notated on lines according to the system of Guido d'Arezzo; four lines drawn with a dry point, the line of fa being covered with minium, while that of the ut is in yellow.

The above series, and subscriptions thereto, are to be continued; but a second series has been begun, the volumes almost wholly documentary, and to be issued on occasion. Following is the first such.

(j) The Antiphonary of the B. Hartker (Xth Century) Nos. 390—391 of the Library

of Saint-Gall. Price: £4 0 0 Net. One large volume in Royal 4to. 458 pages of phototype facsimiles of the size of the original, preceded by title-pages, prefaces and very complete alphabetical tables. This very complete monastic Antiphonary contains more than 2200 anthems and more than 800 responses. It also comprises, scattered here and there, a true Tonale, here rearranged in proper order. Its Sangallian neumatic notation is very clear, and is accompanied by Romanian letters and signs.

Roughly speaking, *the "round dances" of our ball-room* (defining these as where the couple circle in one complete revolution to 2 bars of music, while progressing forwards) came from the Austrian empire; the polka from Bohemia, and the galop and waltz from "Upper Austria". The waltz was founded 100 years ago on the ancient "Landel" of south-western or alpine Austria proper, i.e. the mountainous land beyond the Enns river forming part of Styria, Salzburg, and the Tyrol. "Ländler" (sing.) is an equivalent word, the masculine termination supposing the apposition of "Tanz", as in all German-described dances; cf. Hopser "the hopper" (galop), or Dreher "the turner" (waltz). Ländler however is also the plural as well as the singular. In this 3/4 dance (slow whirling while gaining ground forward), the step was left, right, left for 2nd bar of 3 crotchets, — an alternate foot to each separate crotchet, and each foot equally pivoting on its ball (unlike the polka or galop, where the hop or pivoting comes abruptly at the end of each bar: and progress was made by separating the successive feet. Two bars made of course one exact revolution. The French dancing-masters called this "l'Autrichienne", and their subsequent "Tyrolienne" was much the same thing. — The Viennese Josef Lanner (1801—1843), — from whom could be said to be descended the art-form of all our ball-room dance-music, till this was invaded by recent American "barn-dances" and "cake-walks", — established his reputation by an art-development of the Landel. The authors of the article "Josef Lanner's Fortleben im Volkslied" in Zeitschrift of October 1906 showed how Anton Schosser (1801—1849) set words to a certain Landel of Lanner's (called by him Styrian dance), and how it thereafter with changes became a regular Volkslied. They did not however mention that the rhythm is four 9/4's followed by four 6/4's; it being this attractive abnormality no doubt which has caused the prevalence.

How long will the *insufficiency of our bar-line time-notation* escape notice and condemnation? The bar-line, in its first origin indispensable, has since then been treated with extravagance. So much of a fetish has it been to place bar-lines at exactly equal time-duration distances, and never to vary this after a piece was once begun, that there have occurred for instance the positive absurdities of which the Finale in Schumann p.f. concerto op. 54 is a type. There 3/2 alternating with 3/4 is barlined throughout as if all the piece was 3/4. One could not go further in violating the convenience of every performer concerned; while as to the conductor, his action is necessarily in such case nothing but mechanical stick-motion, and if the performers look at the baton it must wholly upset them. With all respect to the master this is a notational monstrosity. Secondly, by being treated as a principle instead of a device, the bar-line has bred various mechanical grammar-rules about "accent" which are as often as not contrary to the fact, and has thus indeed killed many natural and spontaneous rhythms. Thirdly, even where not mischievous, it is often (as in the case of this Landel) at least inadequate; for composers and editors rarely give further signs to show those major rhythms of which the "bars" are only small fragments. — The error of judgment typified in the Schumann case has arisen no doubt primarily from the vis inertiae, and the idea that there is some heresy in changes of time-signature during current bars. But it also comes from timidity as to the practical powers of the orchestral-part copyist, the orchestral player, and the conductor respectively. As to the copyist, he must be taught an enlargement of his methods, with better use if needs be of the cue-system. As to the player, a complete fallacy is involved: for he reads changing bar-values with great facility, and plays contra tempo with considerable difficulty. As to the conductor, he must either know his score well, or have a quick eye and corresponding arm. An immense development of rhythm is imminent, parallel

to the recent development of harmony; and this cannot wait the pleasure of imperfect notation. If 4-bar rhythm is perhaps a Moloch, certainly never-changing time-signature is a Juggernaut.

The notes in the current music-notation used for all purposes go by the names (i. e. when they are quoted or spoken about) of the first 7 letters of the roman alphabet, a-b-c-d-e-f-g, with the words "flat" and "sharp" added for notes a semitone lower or higher. The Germans have taken in the 8th letter "h", to represent the first great semitonal differentation in the history of the scale. By the same analogy, it would have been conceivable that, as the diatonic scale chromaticized itself, the 12 first alphabet-letters should be taken for the 12 notes of the 8ve; however no such revolution ever took place, and nearly half our sounds require two syllables each to designate them. It follows from this, coupled with the want of euphony in the alphabet-letter names themselves, that the names above-given are never used as syllables to fit to the tones in singing ("solmisation" or "sol-fa-ing"). *John Hullah* (1812—1884), developing the Frenchman G. L. B. Wilhem (1781—1842), used the following syllables to designate the 12 notes of the 8ve in fitting tones to singing: —

Continental vowel-pronunciation

Flattened note	Plain note	Sharpened note
Du	Do [C]	Da
Ra	Re [D]	Ri
Me	Mi [E]	—
Fo	Fa [F]	Fe
Sul	Sol [G]	Sal
Lo	La [A]	Le
Se	Si [A]	—

This system was called the "Fixed Do", because Do was always C, and Re was always D, etc. The "Tonic Sol-Fa" system of Sarah A. Glover (1785—1867) cum *John Curwen* (1816—1880) went on a totally different and infinitely more ancient principle (here again paralleled in France by the Galin-Paris-Chevé system); that of putting Do wherever the key-note for the time being was; hence it was called the system of the "Moveable Do". It stands to reason, consequent on the principle of tonality, that this would be tho sole natural system, if only the complexity of modern European music admitted of it. The Tonic-Sol-Fa syllables for fitting tones to singing are as follows, and there is also a special written notation (with a large literature) based thereon with abbreviations. As the key-note, and Doh with it, is frequently shifted, cols. 1 and 3 are less used than would be supposed: —

English vowel-pronunciation

Flattened sounds	Plain diatonic-scale sounds	Sharpend sounds
—	Doh [tonic]	De
—	Ray	Re
Ma	Me	—
—	Fah	Fe
—	Soh [domin.]	Se
La	Lah	Le
Ta	T e	—

Germany has never lent itself to moveable Do's, which confined to Italy (ancient), France, and England. — These remarks, definitive of the two rival points of view, are made with reference to Carl Eitz's pamphlet "Die Schulgesangsmethoden der

Gegenwart" (Breitkopf and Härtel); Eitz's own system is a "Fixed Do" method of syllabation differing from Hullah's. And cf. Z. VII, 401, June 1906.

Mannheim. Bei dem im Mai stattfindenden Musikfest kommen von Mannheimer Meistern folgende Werke zur Aufführung: Johann Stamitz, Orchestertrios in C-dur und B-dur, Sinfonie »*Melodia germanica*«, Holzbauer, Ouvertüre zu »Günther von Schwarzburg«.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich., Aus der Opernwelt. Prager Kritiken und Skizzen. München, G. D. W. Callwey. ℳ 3,—.

Bewerunge, H., Der vatikanischen Choralausgabe zweiter Teil. Nebst Antwort an meine Kritiker. 8°, 35 S. Düsseldorf, Verlag des Düsseldorfer Tageblatts, 1907.

Bonnier, Pierre, La voix. Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation. 16°, 300 S. Paris, F. Alcan, 1907. Frs. 3,50.

Bouasse, H., Bases physiques de la Musique. 8°, 112 S. mit 8 Fig. Nr. 28 von »Scientia«. Paris, Gaulthier-Villars, 1906. Frs. 2,—.

Braunroth, Ferd., Eine auf einfacher, sicherer Grundlage stehende neue Modulationslehre. Deren Stützpunkt: Die ton. Terz, bez. der ton. Dreiklang, als die Mitte des Tonartsystems (F a C e G h D), verbunden m. zuverläss. Regeln. Dazu e. Anhang: Über harm. Bestimmungen. 8°, 40 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1907. ℳ 2,—.

Festschrift zum zweiten Kongreß der IMG. Verfaßt von Mitgliedern der schweizerischen Landessektion und den Kongreßteilnehmern dargebracht vom Organisationskomitee in Basel. 8°, 74 S. und 6 Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Für Mitglieder der IMG. ℳ 2,—.

Bei Gelegenheit des Erscheinens des Kongreßberichtes seien diejenigen Mitglieder, die dem Kongreß nicht beiwohnten, noch ausdrücklich auf die Festschrift zum 2. Kongreß der IMG. hingewiesen, da sie mancherlei wissenschaftliche Beiträge bringt und die Teilnehmer des Kongresses auf das angenehmste überraschte. Die Schrift enthält folgende Beiträge: »*De la culture du sentiment musical*« von Mathis Lußy, »Innsbruck ich muß lassen« von Adolf Thürlings, »Verzeichnis von Werken der Mannheimer Sinfoniker im Besitze der Universitäts-Bibliothek in Basel und der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich«, von Georg Walther, »Proben vokaler Kleinkunst aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in der Schweiz« von Eduard Bernoulli, »Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel« von Karl Nef.

Gerber, H. P., Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Aus Natur u. Geisteswelt. Kl. 8°, 116 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1907, ℳ 1,—.

Heinze, Leop., Theoretisch-praktische Musik- und Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen. Für österr. Lehrbildungsanstalten, Musikschulen usw. eingerichtet v. Frz. Krenn. I. Tl. Musik- und Harmonielehre. 9. Aufl., bearb. v. Hans Wagner. gr. 8°, VIII u. 185 S. Breslau, H. Handel, 1906. ℳ 1,80.

Heß, Heinz, Die Opern Alessandro Stradella's. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. Zweite Folge, III, 8°, 93 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 2,50.

Es ist erfreulich, daß in den Beiheften der IMG. nun auch die Operngeschichte zu Worte kommt. Heß setzt sich in seinem Buche mit einem jener Komponisten auseinander, die den bergang von der venetianischen Oper zur neapolitanischen herbeiführen. Im ersten Kapitel wird die Stradella-Literatur, besonders Bourdelot, einer Kritik unterzogen, dann das biographische Material gesichtet und durch neue Dokumente und Notizen erweitert, die

durch sorgfältige Nachforschungen in oberitalienischen Städten, in Rom gewonnen wurden. Der Verfasser bringt manches Neue über die Familie Stradella, ohne jedoch freilich Geburtsort und -Datum des Komponisten festlegen zu können. Aufenthalt und Schicksale Stradella's in Venedig, Rom, Turin und Genua stellt er in ein neues Licht und auch den Schleier, der über den letzten Lebenstagen und dem tragischen Ende des Komponisten liegt, sucht er zu lüften. Der zweite Teil des Buches umfaßt eine Besprechung der »dramatischen Werke Stradella's«, die dann hinsichtlich der Melodik, Harmonik, Form und Orchesterbehandlung einer speziellen Untersuchung unterzogen werden. Der Verfasser geht zunächst auf die Akademien und Serenaden Stradella's kurz ein und beschäftigt sich hierauf mit dessen dramatischen Hauptwerken: »*L'Oratio Cocle sul ponte*«, »*Corispero*«, »*Floridoro*« und »*Il Trespolo Tutore*«, wobei er der zuletztgenannten opera buffa als einem »wie kein anderes von einem einheitlichen Geiste beseelten« Werk einen besonderen Wert zuerkennt. Die speziellen Untersuchungen über Melodik, Harmonik, Form und Orchesterbehandlung der Stradella'schen Opern werden durch die im Anhang II reproduzierten Fragmente glücklich ergänzt. Was Heß über das Verhältnis Stradella's zu den Venetianer Opernkomponisten, zu Cesti u. a. sagt, ist zutreffend und enthält manche feine Bemerkung. Doch gewinnt man aus der Darstellung öfters die Anschauung, als wäre Stradella der einzige unter seinen Zeitgenossen und Mitstreitern gewesen, der sich von der venetianischen Oper getrennt und eine Weiterbildung herbeigeführt hätte. Ob Stradella wirklich die überragende Sonderstellung einnimmt, die ihm Heß einräumt, müßten erst Untersuchungen der Opern D. Gabrielli's, Freschi's, Grossi's u. a., von denen jedoch in der Arbeit nicht die Rede ist, ergeben. Die Hiebe, die der Verfasser verschiedentlich der neapolitanischen Oper in Bausch und Bogen versetzt, verfehlen teilweise ihre Richtung, da sie nur einzelne Opern-Schulen Neapels, nicht aber die neapolitanische Oper überhaupt treffen können.

Der Anhang I bringt ein ungemein fleißig angefertigtes »Verzeichnis der Kompositionen Stradella's«. Auch aus ihm klingt wieder das alte Klagelied über den Zustand der Sammlung Santini's heraus, die sich jetzt in Münster befindet. Ist denn noch immer nicht auf eine Besserung der dortigen Verhältnisse zu rechnen?!

Bedauerlicher Weise fehlt ein Register. Es ist wohl nicht unbillig, auch von kleineren Arbeiten ein solches zu verlangen.

Die Arbeit bildet einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Oper des 17. Jahrhunderts.

Ludwig Schiedermair.

Internationale Musikgesellschaft, Bericht über den zweiten Kongreß der IMG. zu Basel am 25.—27. September 1906. Gr. 8°, XXXII u. 247 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. *M* 6,—.

Der soeben erschienene, sich stattlich präsentierende Bericht über den Baseler Kongreß sei wenigstens mit ein paar Worten angezeigt. Was der Bericht für unsere Zeit und die Musikwissenschaft bedeutet, ist in der Vorbemerkung mit den Worten ausgedrückt, daß er »die allgemeine Bedeutung einer Momentaufnahme der derzeitigen Leistungsfähigkeit und Ziele der Musikwissenschaft« hat. Das ist es ja auch, was der II. Kongreß vor allem gezeigt und nahe gelegt hat: die Musikwissenschaft hat sich zu einer Disziplin unter den andern Wissenschaften mit völligen eigenen Zielen emporgearbeitet, und als solche sich zum ersten Male der Öffentlichkeit in einem Kongresse vorgestellt. Insofern ist das Jahr 1906 ein wichtiges Datum in der Geschichte der Musikwissenschaft, und der Bericht über den Kongreß hat seine historische Bedeutung. Man wird insbesondere einmal nach den Referaten der einzelnen Sektionen greifen, um sich an der Hand von ihnen ein Bild von dem Stand der einzelnen Disziplinen in unserer Zeit zu machen, wobei sich allerdings nicht verhehlen läßt, daß nicht alle Referate mit der gleichen Gründlichkeit und Sorgfalt ausgearbeitet sind. Wie schon auf dem Kongreß bemerkt, wurde die Einverleibung der Vorträge in den »Bericht« dem Ermessen der betreffenden Sektionsleiter anheim gestellt; von den meisten der nicht publizierten Vorträge sind aber Referate mitgeteilt, so daß man ein immerhin ziemlich vollständiges Bild von allem hat, was auf dem Kongreß verhandelt wurde. Der »Bericht« wird vervollständigt durch die Beigabe der Konzertprogramme; ferner sind ihm das Verzeichnis der Landessektionen, die Satzungen und das Verzeichnis der Mitglieder der IMG. beigegeben, wodurch das gegenwärtige Bild unserer Gesellschaft in allen seinen Teilen vorliegt.

Kirsten, Paul, Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesangunterrichts, 2. verm. Aufl. gr. 8°, 48 S. Leipzig, Dürr'sche Buchh. 1907. *M*—,80.

Koch, Max, Richard Wagner. I. Bd. 55, 56 der Biographiensammlung »Geisteshelden«. Berlin 1907, Ernst Hofmann & Co. 8°, 392 S. ℳ 4,80.

Die Wagner-Literatur, die durch die phrasenreichen Elaborate des Dilettantismus in Mißkredit gekommen war, hebt sich in erfreulichstem Grade auf das Niveau überlegter und überlegener Erkenntnis. Daß mit dieser Erkenntnis keineswegs eine Verminderung des Enthusiasmus verbunden zu sein braucht, beweist das wahrhaft wertvolle Wagner-Buch des ausgezeichneten Breslauer Literaturhistorikers M. Koch. Das Werk ist auf drei Teile berechnet, von denen der erste vorliegt. Es behandelt die Jugendzeit und ersten Mannesjahre des Künstlers. Biographisch fußt Koch wie selbstverständlich, auf Glasenapp, aber er hat das seit Erscheinen des entsprechenden Bandes des Glasenapp-Werkes hinzugekommene Material berücksichtigt, so daß wir hier die Summe der gesamten Wagner-Literatur zusammengezogen finden. Doch macht das biographische Element den Wert des Koch'schen Buches nicht aus. Was es als eine überragende Erscheinung charakterisiert, das ist die Art, wie Wagner hier mit den literarischen Strömungen seiner Zeit in Verbindung gebracht wird. Die Persönlichkeiten, welche auf seine Entwicklung direkt bestimmend wirkten, oder dieselbe als Führer geistiger Bewegungen jener Zeit indirekt beeinflußten, treten scharf profiliert hervor. Nirgends wird man sonst in einem Wagner-Buch eine solche Mustersammlung geistiger Porträts finden. Wie prächtig tritt gleich zu Anfang der Onkel des Künstlers hervor; wie lernen wir diesen feinen Kopf erst hier ganz würdigen; wie ziehen sich die Fäden von ihm nach Weimar zu Goethe! Weiterhin fesselt besonders die Charakteristik Laube's und des »jungen Deutschlands«. Alles das, was sonst für den Musiker kaum viel mehr als ein Name war, oder wofür er sich mühsam Kenntnis aus der literarischen Spezialliteratur verschaffen mußte, alles das wird klarer Begriff. Und nicht nur die Menschen, auch die Orte, da sie wirkten, werden uns geschildert, so daß wir in das Leben der Zeit selbst blicken. Ganz einzig ist Koch's Kunst, das, was auf einen feinfühligen phantasievollen Menschen wie Wagner Eindruck machen konnte, hervorzuheben, die Stimmung, den genius loci einer Stadt zu charakterisieren. So hat der Verfasser seine Absicht erreicht. Er hat uns gelehrt, Wagner's früheste Entwicklungsphasen zu betrachten, »indem wir dabei besonders auf die kleinen Quellen und Bächlein achteten, welche dem künftigen Strom in seinem ersten jugendlichen Laufe zuflossen«. Man wird Koch mit Behagen selbst dann folgen, wenn man seinen Standpunkt zu Wagner nicht einnimmt. Für Koch ist Wagner in erster Reihe Dramatiker, das musikalische Element, das zwar betont wird, steht ihm immerhin erst in zweiter Linie. Als Musiker wird man dagegen immer darauf hinweisen müssen, daß Wagner eben musikalischer Dramatiker gewesen ist, daß seine Dramen aus dem Geiste der Musik geboren wurden, und durch seine Musik in erster Reihe die Welt erobert haben. Es erübrigt sich jedoch eine Polemik darüber, da Koch's Buch keineswegs einseitig literarisch bleibt, vielmehr auch die musikalischen Fragen gründlich erörtert. Er kennt die einschlägige Fachliteratur sehr genau und zeigt sich als ein kompetenter Beurteiler derselben. Koch ist ja in seinem Wirkungskreise auch als eifriger Musikfreund bekannt. Was er über Wagner's Jugendwerke sagt, ist klar, verständig und sachlich. Nicht gefallen wollte mir die Beurteilung der »Feen«, die den Opern Marschner's und zum Teil dem Oberon ebenbürtig an die Seite gestellt werden, während doch auf derselben Seite 226 ausdrücklich der stark epigonenhafte Zug der Musik betont wird. Eine noch so gute Nachahmung kann niemals als dem Original ebenbürtig erachtet werden. Hier ist der Verfasser wohl durch das Urteil allzu eifriger Wagnerianer verleitet worden. Die Darstellung, den Stil des Koch'schen Werkes hat man poetisch gefunden. Das ist wohl etwas zu viel gesagt. Ich finde im Gegenteil einen Vorzug gerade in der glücklichen Vermeidung der schön tönenden Phrase, ohne die ein Wagner-Buch sonst kaum denkbar war. Koch's Stil ist durch das Bestreben des Verfassers, möglichst viel in einem Satze zu sagen, mitunter etwas kompliziert, aber er schreibt bei aller profunden Gelehrtheit — Gott sei Dank — keinen sogenannten Gelehrtenstil. Es eignet ihm eine vornehme Diktion; nicht ohne Schwung und schöne Wärme. Jene ruhige innere Begeisterung, die beredsamer ist als der laute phrasenhafte Enthusiasmus, und die allein aus der völligen geistigen und seelischen Erkenntnis des Gegenstandes fließt, spricht aus seinem Buche. Es ist kein Nippfigurchen und kein Renommierkoloß; aber ein gedrungener wohl behauener und geglätteter Grundstein aus edlem Material für das würdige Denkmal des Künstlers, das die folgenden Bände der Biographie hoffentlich bald vollenden werden. Berechnet ist das Werk ursprünglich für »weitere Kreise«, aber der Fachmann wird es ebenso mit Nutzen lesen, und dem

Forscher wird die vortreffliche Quellenangabe willkommen sein, die in den folgenden Bänden vervollkommnet werden soll, und der nur möglichst bald ein Register beigefügt werden möge. Im ganzen neben dem mehr musikalischen Buch Adler's wohl die bedeutendste Erscheinung der neuesten Wagner-Literatur. G. Münzer.

Kühn, Gust., Wie ist im Gesangunterrichte Treffsicherheit zu erreichen? Ein Wegweiser f. Volks- u. höhere Schulen sowie f. Seminare. 8°, III u. 47 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1907. ℳ —,90.

Kumm, Frz. A., Zur Reform des Schulgesangunterrichtes. Ein Fazit vieljähr. Praxis. 8°, 16 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1907. ℳ —,30.

Mouchanoff-Kalergis, Marie v., in Briefen an ihre Tochter. Ein Lebens- und Charakterbild, herausgegeben von La Mara. Mit zwei Bildnissen. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 5,—.

Frau von Mouchanoff (1823—74), geb. Gräfin Nesselrode und in erster Ehe mit Herrn von Kalergis verheiratet, war eine schöne und schöngeistige Weltdame ohne den Beigeschmack des Oberflächlichen oder nicht ernst zu nehmenden. Unter den vortrefflichen Briefveröffentlichungen der La Mara ist dies die erste, die nicht die Musik zum einzigen oder maßgebenden Mittelpunkt hat, wir müssen daher leider auf eine eingehende Besprechung nichtmusikalischer Teile verzichten, die eine reiche Fülle von Menschlichkeit und Menschenkenntnis verraten und ein ungewöhnlich lebendiges Bild gewähren von dem geistigen und politischen Leben und Streben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (etwa von 1853—74) in Polen, Rußland, Deutschland, Frankreich, Österreich usw. Die Beziehungen der Frau von Mouchanoff zur Musik gingen nun über ein bloß weltmännisches Interesse weit hinaus (»la musique, c'est la poésie de ma mie«). Sie war selbst ernsthaft ausübend als Pianistin, die noch mit 43 Jahren und später mit strengstem Fleiß neue schwere Etüden übte, und von der Liszt sagen konnte: »Elle jouait comme personne, et ceux qui l'ont entendue n'oublieront jamais son jeu, ou, pour mieux dire, son interprétation unique.« (Liszt's erste Elegie ist ihrem Andenken gewidmet.)

Sie suchte den Verkehr mit den leitenden Persönlichkeiten ihrer Zeit und wußte auch diese stets durch ihr Verständis anzuregen und zu erfreuen, so Bülow, Tausig, Wagner, Liszt, Cornelius, Moniúszko, Brahms, den sie köstlich charakterisiert: »c'est une nature intéressante par sa simplicité originale et sauvage«), und viele andere. Ungeachtet einer gewissen Internationalität, die sich auch in ihrer ursprünglichen Polen- und Franzosenschwärmerei — namentlich für Napoleon III. kund tat, wurde sie mit wachsender Reife immer mehr überzeugte Deutsche, und der deutschen Musik mit jener innerlichen Begeisterung zugetan, wie sie solchen »Dilettanti« eigen ist, die bei allem Intellekt und Instinkt für das Bekannte und Beste, auch die Fähigkeit besitzen, unbefangen und nicht übersättigt das neue Geniale und Keimfähige zu erkennen und zu fördern. Diesen inneren Trieb setzte sie auch in die erlösende Tat um, so verschaffte sie dem hochbegabten, mittellosen polnischen Komponisten Moniuszko 1858 in einem einzigen Konzerte 15000 Franken, deckte 1860 Wagner's Pariser Konzertdefizit von 10000 Franken (obgleich sie durchaus nicht reich war), teilte die Pflege des sterbenden Tausig, förderte die künstlerischen Bestrebungen ihres Gatten von Mouchanoff, der von 1868 ab Intendant des Kaiserlichen Hoftheaters in Warschau war; so war sie eine der ersten, die Smetana's »Verkaufte Braut« empfahlen, und nannte sie »ein Kleinod« ehe man sich in Deutschland um sie kümmerte, suchte Bülow für Warschau zu gewinnen und machte in freimütigster Weise wo immer möglich Propaganda für Liszt's Schaffen und für den Bayreuther Gedanken.

Treffend bezeichnet sie die schlimme Klippe, durch die Wagner so oft im Leben Schaden litt: »eine allzu große Vertiefung in den Gegenstand«, nur war dies eben seine höchste Tugend! Von ihrem Besuch in Triebschen 1869 schreibt sie mit ernstem menschlichen Verständnis. Was sagt wohl der selige Geist des geistreichen Herrn Daniel Spitzer zu den Worten: »Rien de plus grave que leur intérieur«? Wo bleibt da der pathologische Eindruck des schrecklich vielen »Atlas«?! Auch die Schilderung Wagner's im Februar 1872 enthält eines jener brieflichen »Augenblicksbilder«, die so unschätzbar sind für die Nachwelt, wenn sie von einer erfahrenen, beobachtenden und doch nicht bekrittelnden Seele aufgenommen sind. Wagner's Aufsatz »Das Judentum in der Musik« ist bekanntlich ihr gewidmet. Es findet sich manche Äußerung, namentlich über die Warschauer Juden, in den Briefen, in

Digitized by Google

der sowohl deren krasses Parvenutum, wie ihre Energie und ihre Wohltätigkeit im Vergleich zu den Polen geschildert werden. Viele Urteile in der genannten Schrift sind ihr wiederum aus dem Herzen geschrieben, und charakteristisch für beide Teile ist ihre Äußerung: »Si Wagner avait attaqué des persécutés, je ne l'approuverais pas, mais j'aime les téméritès contre les puissants et les triomphateurs.«

Cornelius wird »la perle fine du parti Wagnérien« genannt und in seiner Münchener Tätigkeit und beengten Häuslichkeit reizend geschildert, auch seine Opferfreudigkeit wird bestätigt durch die Erzählung vom Verkauf seiner goldenen Uhrkette als Scherflein für die Opfer der Belagerung von Straßburg, worauf er eine aus den Haaren seiner Frau trug. Von Tausig's Jugend wird berichtet, als er noch mit Mathematikunterricht sein Leben fristen wollte, dann seine Glanzzeit und sein Tod, die intensive Wirkung von Liszt's »Christus«, besonders auf katholisch gestimmte Gemüter wird geschildert, und alles ist gewissermaßen durchwirkt mit Beziehungen zur Musik, so wenn ein Musterkind von gefälliger, heiterer Weltdame gekennzeichnet wird als »une symphonie de Haydn première manière«, oder wenn vom Schluß des »Siegfried« die Rede ist: »un duo d'amour titanique et tout neuf qui s'élance dans une espèce de Jodeln passioné«, usw.

Frau von Mouchanoff spricht einmal von einem großen Teil der sogenannten Gesellschaft als »unnützes Volk, die das Leben nicht bereichern«, ihre Persönlichkeit und ihre Briefe beweisen, daß sie selbst es zu bereichern wußte und von einem hohen, nie banalen Standpunkt strebte und lebte, und das macht die Briefe so anziehend. Die äußere Ausstattung ist die gewohnte, höchst vornehme, zwei Portraits sind beigegeben: eine farbige Skizze aus ihrer Jugend und ein Meisterstück von Lenbach. Nur eine Verbesserung bleibt für künftige Briefveröffentlichungen wünschenswert: daß endlich das System, im Register die Nummern der Briefe anzugeben, verlassen werde und einfach die Seitenzahlen notiert werden. Die Briefnummern haben den Übelstand, daß man danach einen gesuchten Namen bisweilen erst nach lästigem Umherblättern findet, namentlich bei längeren Briefen. Will man alle Teile befriedigen, könnte man die Seitenzahlen zuerst und die Briefnummern schräg oder in Klammern beifügen.

Aloys Obrist.

Neuhaus, Gustav, Das natürliche Notensystem. Gr. 8°, 23 S. Bochum, H. Neuhaus, 1906.

Unsere Umsturzzeit ist rege mit Vereinfachungsvorschlägen in bezug auf unsere alte Notation, ein sicheres Zeichen, daß die Zeit sich nähert, wo die auffallendsten Mängel zum Besten kommender Generationen entfernt werden. Jeder intelligente Versuch mag deshalb als neue Sommerschwalbe begrüßt werden.

Unter den unzähligen Vorschlägen gibt es nicht wenige gute, und so erscheinen wahre Columbuseier, deren Lösung so einfach ist, daß jeder, sobald er sie kennt, sich wundern muß, daß er nicht selbst darauf gekommen ist. Ich spreche nicht von denen jener Musikanarchisten, die an den positiv erworbenen Vorteilen unserer tausendjährigen Notation rütteln wollen, namentlich an diejenigen, welche die Musiknote zu dem am meisten phonetischen und darum vollkommensten aller Schriftzeichen macht: nämlich, daß die geschriebene Höhe der Note der gehörten Höhe des Tones entspricht, sondern ich rede nur von jenen Weiterbauern, die die gegebene Phonetik noch vollkommener, noch mehr phonetisch machen wollen, z. B. daß die ähnlich klingenden (und auf der Klaviertastatur einsaussehenden Oktaven) auch ähnlich notiert werden sollen. Ein begründeter Vorschlag dieser Art liegt in der kleinen Broschüre von Herrn G. Neuhaus, welche eine eingehendere Besprechung verdient.

Nachdem der Verfasser:

1. die »zu große Zahl der Notenlinien nachgewiesen und bewiesen hat, daß deren Zahl ‚nicht über drei hinausgehen solle'«;

2. alle Versetzungszeichen verwirft (und sie nacher wirklich alle abschafft [!]),

3. rügt, daß »gleiche Töne ungleiches Aussehen haben«, während das Verhältnis auf dem Klavier anders ist;

4. die Hindernisse »der Hilfslinien als dem Notenlesen entgegenstehend« bespricht,

5. die Schwierigkeit der »Zweizahl der Schlüssel« erwähnt und

6. die »mangelhafte Anschaulichkeit unseres Notenbildes« nachweist,

stellt er seinen Vorschlag und entfernt mit einem Schlage alle diese Schwierigkeiten.

Der Vorschlag ist einfach und entfernt sich scheinbar nur wenig vom Althergebrachten, denn er behält sogar die fünf Linien (statt sich auf drei zu beschränken, nur ist die zweite Linie von der dritten um einen halben Zwischenraum weiter entfernt, so daß die Linien in zwei Gruppen von je zwei und drei Linien fallen, durch

welche Kleinigkeit sie äußerst übersichtlich werden. Die Noten auf jenen fünf Linien bezeichnen die fünf schwarzen Tangenten. Die, die zwischen und neben den Strichen kommen, bezeichnen die weißen.

Wie das Klavier, ist Herrn Neuhaus' System ein Oktavensystem. Zwei Oktaven für jede Hand, also im ganzen vier, werden durch zwanzig Striche angegeben, und das System nimmt trotz seiner größeren Übersichtlichkeit leider etwas mehr Raum in Anspruch wie das alte. Die übrigen Oktaven werden durch scheinbare Hilfslinien in Gruppen von je zwei und drei ausgedrückt, und wenn das neue System auch mehrere[1]) Hilfslinien wie das alte bedarf, ist der Platz der Note so charakteristisch bezeichnet, daß ein Nachzählen der Hilfslinien nicht nötig ist.

Das neue System ist für das Klavier (das ja alle kennen) berechnet, die neuen Notenbilder sind nicht Ton-, sondern Tastenbilder. Wären die Linien senkrecht, anstatt wagerecht gezogen, wäre das Bild noch vollkommener, noch leserlicher. es steht jedoch dem Leser frei, das Notenblatt um 90° zu drehen und es, als sei es chinesische Schrift, von oben nach unten zu lesen, der Rolle des Pianola nicht unähnlich. Wie jene ist das System, wie gesagt, auch ziemlich breit und nimmt (durch seine unerwünschten zwei Linien) mehr Platz als das alte ein. Das Auge des Lesers muß deshalb mehr herum flackern, um das Notenbild zu sammeln. Der Erfinder ist sich dieses Nachteils bewußt, meint indessen, man könne der ungemeinen Anschaulichkeit des Systems wegen die Striche enger ziehen, doch hat er dieses in seinem Büchlein *nicht* getan. Gewiß haben die Notendrucker die wünschenswert kleinste übersichtliche Breite längst getroffen, was auch eine Probe, die der Referent mit dem neuen System versuchte, erwies[2]). Um den rechten Eindruck des »natürlichen Systems« zu erhalten, muß man es in natürlicher Größe, wie es im Büchlein gedruckt ist, sehen.

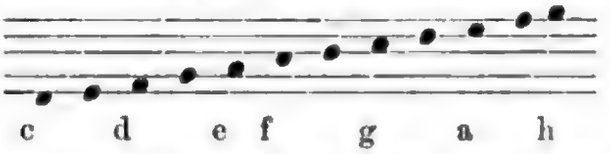
Wo bleibt nun aber die Enharmonik? Ja, die bleibt einfach weg. Der Verfasser betrachtet sie einfach als ein Übel, was abgeschafft werden sollte. Die Musiker spielen sowieso falsch (sagt er) — auch wenn sie richtig spielen, wenn nämlich die einen enharmonisch, die anderen temperiert gleichzeitig spielen. Vollkommenheit gibt es einmal nicht auf der Welt, soll es auch nicht geben! Das Klavier, das bis jetzt nur Haustyrann war, wird zum Despot der Musikwelt erhoben. Schließlich droht der Verfasser noch mit einem Umsturz der Harmonielehre selbst! Diese soll auch temperiert werden! Das heißt wahrhaftig Revolution!

Wir müssen einräumen, daß die große Menge die Finessen der Enharmonik nicht hören kann. Für diese wird ein temperiertes Klaviersystem, das die Töne ungefähr rein angibt, genügen, und als ein System *für Klavier allein* ist das neue System als *sehr* klar und leichtfaßlich zu empfehlen. Da es aber bedenklich wäre, *ein* System für Klavier und *ein anderes* für die übrigen Instrumente zu gebrauchen, so will der konsequente Verfasser dieses

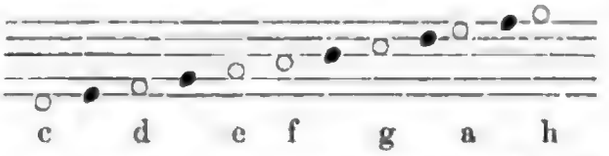
1) Daß man sich mit weniger Linien und Hilfslinien per Oktave mit demselben Erfolge (daß nämlich das Nachzählen unnötig ist, indem bloß drei Striche per Oktave erforderlich sind) behelfen kann, ist bereits in dieser Zeitschrift im Maiheft 1905, Artikel: »Zur Notenschrift« nachgewiesen. Dem Befürworten dreier Linien von seiten des Herrn Neuhaus wäre dann vollständig entgegengekommen.

2) Zwei Proben.

a) Wie von Herrn Neuhaus vorgeschlagen.



b) Mit (konsequenterweise) weißen Noten für weiße Tasten.



Eine solche paradigmatische Genauigkeit wie hier nicht vorausgesetzt, ist die Differenzierung *e* und *f* nicht so klar und deutlich im »natürlichen« System, wie im alten fünfzeiligen. Mit einer gewissen Brutalität des gewöhnlichen Stechers und Druckers muß gerechnet werden, so daß der winzige Unterschied, ob die Note vom oberen Striche herabhängt oder am unteren ruht, nicht immer genau bestimmt werden kann.

auch nicht. Da das Klaviersystem sich nicht nach der Harmonielehre richten kann, so muß die Harmonielehre sich nach dem Klavier richten. Die neuen Vorschläge der Neuzeit sind meistens demokratisch. Herrn Neuhaus' System ist jedoch mehr als demokratisch, es ist, der Zeit entsprechend, ochlokratisch. Die Durchführbarkeit und Empfehlungswürdigkeit einer solchen Revolution, die allerdings den Lesern dieser Zeitschrift kaum gefallen kann, ist eine andere Frage.

Das Büchlein selbst ist wegen seiner interessanten, ich möchte sagen, genialen Idee zu empfehlen. Wenn der Verfasser Seite 1 auf das Prädikat »Genialität« verzichtet, sieht es wie eine verblümte Aufforderung an den Leser aus, ihm dieses zu geben. Mag er es haben, er verdient es in der Tat.

Selbst wenn er aber sich auf ein Spezialsystem für das Klavier beschränken will denn, wie Pozzi sagt: »Zuviel auf einmal brächte Reu«), muß er sich darauf gefaßt machen, daß, falls er die Kraft besitzt, mehr wie einen Vorschlag zu machen, und versuchen will, seine geniale Idee zu verwirklichen, er auf dem Starrsinn und der Kurzsichtigkeit der konservativen Majorität den Kopf zerbrechen wird. Geistesträge Engherzigkeit und Dummheit wird rufen: »Was geht uns die ferne Zukunft an? Ja, wäre es etwas, wovon wir selbst Nutzen haben könnten.« »Wir haben nach der alten Façon Musik gelernt, unsere Kinder mögen dieselbe Mühe wie wir haben, das wird ihre Intelligenz stärken.« »Herr Neuhaus mag warten, bis wir, die an das Alte gewohnt sind, gestorben sind, dann kann er mit dem Neuen kommen« usw. Und die armen Kinder werden mit dem unnützen mittelalterlichen Kram gequält, ihre »Intelligenz wird damit gestärkt«, jedoch werden musikalische Talente, die gerade in jener Richtung nicht Intelligenzanlagen besitzen, in der Entwicklung verzögert oder gar von dieser ausgeschlossen. Die Kinder werden selbst alt und vertrocknen im alten Schlendrian, und der Fluch wird weiter gehen. Dennoch wird der Erfinder aufgefordert, das Seinige zu tun, wenn auch der Lohn ein Martyrium werden wird. T. Jerichau.

Schmitz, Eugen, Hugo Wolf, 26. Bd. der Musikerbiographien. 12°. Leipzig, Phil. Reclam. ℳ —,20.

Das Bändchen gibt in engem Rahmen eine Darstellung von Wolf's Leben und Schaffen, das über alles Wesentliche in ausreichendem Maße orientiert und zu eingehender Beschäftigung mit Wolf's Kunst anzuregen vermag. Freilich wäre etwas gründlichere Arbeit im einzelnen wünschenswert gewesen; namentlich der Überblick über die Entwicklung des vorwolfischen Liedes leidet unter einer gewissen Flüchtigkeit in Referat und Kritik, die bei einem Neudruck vom Verfasser ausgemerzt werden dürfte. H. R.

Spiro, Frdr., Geschichte der Musik. Aus Natur und Geisteswelt. Kl. 8°, VI u. 172 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1907. ℳ 1,—.

Stemplinger, Ed., Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig, B. G. Teubner, 1906. Geb. ℳ 9,—.

Es wird manchem Liebhaber der Horazischen Dichtungen angenehm sein, ein Buch wie das oben genannte zu besitzen. Nach einem Quellenverzeichnis und einer geschichtlichen Übersicht über bisherige Vorarbeiten über das Thema, das der Verfasser behandelt, gibt er einen zeitlich geordneten Überblick über das Fortleben der Horazischen Lyrik (Oden und Epoden in der Lyrik, im Roman und Drama, in Parodien und Travestien, in Übersetzungen, in der Musik und der bildenden Kunst; dann folgt der »Besondere Teil«, in dem jede Ode und Epode in bezug auf ihr Fortleben vorgenommen wird. St. übertrifft seine Vorgänger an Weite des Blicks und Genauigkeit der Forschung; er zieht auch die französische, englische und italienische Literatur heran und gibt reichliche Belege davon, wie Horazische Dichtungen in genauer Übersetzung, als Nachahmung, sowie in Umdichtung in Verhältnisse unserer Zeit (St. hat ein Büchlein »Horaz in der Lederhos'n« 1905 herausgegeben in oberbayrischem Dialekt) nachgewirkt haben. Daß bei einer solchen Sammelarbeit vieles fehlt, ist nicht verwunderlich; St. führt selbst S. XV und XVI zahlreiche alte und neue Werke an, die ihm unbekannt geblieben sind. Über das Fortleben der Metren und in der Musik würde er insbesondere noch manches haben sagen können; die gegebenen Tonsätze (meist alt und mit sehr schwerfälligen Rhythmen, die Horaz sicher nicht gebraucht hat) erfahren nicht, wie die Übersetzungen, eine Beurteilung, und es fehlen die Tonsätze Olthov's, die in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1896 (V), S. 317 wieder abgedruckt sind. Insbesondere wird der zum metrischen sapphischen Schema gar nicht passende Rhythmus dreier der vier zu I 22 gegebenen Tonsätze gar nicht erwähnt, natürlich auch nicht meine Arbeit über den aus diesem Rhythmus zu erschließenden, von Horaz herrührenden Wortton-Versbau, deren Ergebnisse ich in allem wesentlichen auf-

recht erhalten muß. Indessen, wenn auch die weniger bekannten europäischen Nationalliteraturen, wenn sogar die lateinische Gelehrtenpoesie nicht berücksichtigt ist und das Thema durch Nichtberücksichtigung der Metrik und Rhythmik etwas verengert ist: der Verfasser hat den Horazliebhabern eine dankenswerte Gabe gegeben; sie erweckt den Wunsch, er möge auch für das Mittelalter eine solche Durchforschung der Literatur und Kunst anstellen.

P. Eickhoff.

Ziegler, Eug. v., Richard Strauß in seinen dramatischen Dichtungen. München, Th. Ackermann. ℳ 1,50.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Música Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 18.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East Seventeenth Street.
SMH Süddeutsche Monatshefte, 4. Jahrgang, München.

Anonym. Zu Glinka's 50. Todestag, NMZ 28, 12. — Anselm Feuerbach und Johannes Brahms. Briefe, Süddeutsche Monatshefte, München, 4, 3. — Joseph Roeckel, Mus 12, 3. — Wagnerian impressions of two musicians (Tschaikowsky und Lekeu), Mus 12, 3. — Eine Bach-Kantate, KW 20, 10. — Otto Nicolai, MMR 37, 435. — Comment le XVIe siècle faisait des arrangements pour luth, TSG 13, 2. — Ein Brief von C. M. v. Weber, Der Kompaß, Stuttgart 3, 1. — Joseph Haydn, HKT 11, 7. — Die liturgisch-musikalische Literatur in Schleswig-Holstein, Si 32, 3. — Ein Synodalvertreter der Kirchenmusik, Si 32, 3. — Literatur für Paul Gerhardt's Gedächtnis, Si 32, 3. — Paul Gerhardt-Literatur, CEK 21, 2 f. — La question »Salomé«, GM 53, 9. — Mamert Hock †, Orgelbauer, ZfI 27, 16. — The Grenadier Guards Band, MT 48, 769. — Paganini, The Violin Times, London, 14, 159 ff. — Joseph Haydn's Selbstbiographie, SMZ 47, 4. — Vom Volkslied, SMZ 47, 5 ff. — H oder B? Der Volksgesang, Beilage zur SMZ 47, 11. — Einige Bemerkungen zum Volksgesang in der Kirche, GBl 32, 3. — Mozartspiele in München, SMH 4, 2.

Altenburg, W. Eine neue Schrift Mahillon's über Blasinstrumente, ZfI 27, 15. — Zur Kenntnis des »Sudrophone«, ZfI 27, 17.

Altmann, W. Sollen die Künstler auswendig spielen? Eine Anregung, Mk 6, 11.

Ames, A. Graded course manual and supplementary pieces, Mus 12, 3.

Anrich. Conrad Hubert (Dichter des Liedes: Allein zu dir, Herr Jesu Christ), MSfG 12, 3.

Arnheim. A. Ein kleiner Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels »Der Teufel ist los«, ZIMG 8, 6.

Band, E. Partiturschmerzen, Mk 6, 12.

Batka, R. Lehrhafte Musik, KW 20, 11.

Bauer, E. F. Olive Fremstad, Mus 12, 3.

Beck, M. Michael Haydn, Biographische Skizze, GR 6, 3.

Bekker, P. Alexander Ritter: Der faule Hans (Besp. d. Erstauff. an d. Berliner Kgl. Oper), AMZ 34, 11.

Birnbaum, A. Z. Aus dem Reiche des Taktstockes, SH 47, 11.

Bischoff, E. Über die musik. Erziehung d. Volkes, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Leipzig, 10. Jahrg. 2. Abt. 20. Bd. 1. Heft.

Bischoff, H. München als Musikstadt, RMZ 8, 10.

Blackburn, V. Puccini, NMR 6, 63.

Blumenberg. Some current Paris affairs, MC 54, 9. — From the Editor's Point of View. Mackenzie and Strauß, MC 54, 7.

Böckeler, G. Anton Urspruch †, GBl 32, 3.

Bottigliero, E. Norma pratica per l'adattamento delle syllabe alle cadenze dei Salmi, SC 8, 9.

Boughton, R. The Music of Algernon Ashton, MO 30, 353.

Boutarel, A. Ariane. Dernier mot sur l'Ariane de Massenet, M 73, 9.

Bouyer, R. Le Tricentenaire du romantisme, M 73, 10 ff.

Br., J. La Fiancée vendue, première

représentation au théâtre royal de la Monnaie, GM 53, 9.
Brand, L. F. Music in the schools of Milwaukee, Mus 12, 3.
Breitenbach, F. J. Friedrich Haas (Orgelbauer (1811—1886) SMZ 67, 9.
Brenet, M. Henri Dumont, d'après un livre récent, GM 53, 10.
Bronisch. Die kirchl. Liedernummertafeln ein überflüssiger Hemmschuh in der Lösung der Gesangbuchsfrage, Das evangel. Deutschland, Gütersloh 3, 2.
Brosch, L. Carlo Goldoni, zu s. 200. Geburtstage. Allgem. Zeitung, Beil., München, 1907, Nr. 46.
Bruhn. Johann Rist aus Wedel (zu s. 300jähr. Geburtst. am 8. März 1907), Die Heimat, Kiel, 17, 3.
C., E. Les Chanteurs de Saint-Boniface à Bruxelles, GM 53, 9.
C., J. Ist der Volksgesang in der Schweiz im Niedergang begriffen? Der Volksgesang. Beilage zur SMZ 47, 11.
Calvocoressi, M. M. Maurice Ravel, CMu 10, 5.
Canudo, R. La musica italiana contemporánea, Msc 1, 18.
Capellen, G., Schillings, M., Weingartner, F. Erklärung (Zur Partiturschreibweise), Mk 6, 12.
Chase, M. W. Natural laws in piano technic, Mus 12, 3.
Chybiński, A. Das deutsche Kunstlied seit Liszt und Wagner, Lu 9/10, Warschau.
— Aus den Studien über die altpolnische Sequenz Bogurodzica, Lu 13/15, Warschau.
— Einige Worte über die Musikkritik, Ludzkość, Warschau.
— Anton Bruckner, Unser Land 1907, 1, Lemberg.
— Salome von Richard Strauß, Lemberg. Ztg., Februar.
— Die Lieder von Kamienski und Rózycki, ebenda.
— Mozart (Bespr. d. Schrift v. Jachimecki), Allg. Rundschau 1907, 1, Krakau.
— Aus der zeitgenössischen sinfonischen Musik, Lu 1/2, 1907, Warschau.
Chop, M. Richard Strauß üb. s. »Salome«, NMMZ 14, 8.
— Fr. Delius: »Romeo und Julie auf dem Dorfe« (Bespr. der Urauff. a. d. Berliner Kom. Oper), NMMZ 14, 10.
— Cyrill Kistler, Tägliche Rundschau, Unterhaltungsbeilage, Berlin, 1907, Nr. 14.
— Richard Wagner als musikalischer Gynäkologe, Das Blaubuch 2, 5.
— Dichtung und Musik zu »Parsifal«. Ein Beitrag zum Verständnis des Bühnenweihfestspiels, MRu 3, 4—5.
Clark, F. E. Ear training in the Kindergarten, Mus 12, 3.
Combarieu, J. La musique au point de vue sociologique: le plain-chant (aus: Combarieu, La Musique, ses lois, son évolution), RM 7, 5.
Combarieu, J. Comment on écrit aujourd'hui; la notation (Bespr. von »Notation musicale autonome par Jean Hautstout), RM 7, 6.
Coupin, H. Musikempfängliche Tiere, Der Türmer, Stuttgart, 9, 6.
Curzon, Henri de. A propos du second centenaire de Goldoni. Un souvenir de Goldoni librettiste, GM 53, 8.
Dador, J. L'octave. Identité et harmonie des sons, RM 7, 6.
Del Valle de Paz, E. Il Maestro Beniamino Cesi«, NM 12, 133.
Dent. E. J. The study of musical history, MMR 37, 435.
Domenech Español, M. Lo veritablement essencial en l'execució de la Música, RMC 4, 38.
Dukas, P. Schule und Individualität, MLB 4, 2.
Ecorcheville, J. La musique dans les sociétés savantes de la France. Dépouillement bibliographique, LM 3, 2.
Egli, J. Ein schweizerischer Fest-Hymnus (Liszt's »Tellskapelle«, Skizze, Die Instrumentalmusik, Zürich, 8, 3.
Evans, E. sen. On the Association of Musicianship with Orchestral Playing. MO 30, 353.
F. Paul Gerhardt-Feiern, CEK 21, 2.
Fleischer, A. Der evangelische Choral, Der alte Glaube, Leipzig, 8, 20.
Florestan. F. A. Köhler (Komponist d. Oper »Burgha«), NMP 16, 4.
Frommel, O. Paul Gerhardt. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, Deutsche Rundschau, Berlin, 33, 6.
Fuchs, A. Ausstattungsstücke im 18. Jahrhundert, SMZ 67, 8.
Gastoué, A. L'esthétique musicale dans le chant liturgique, TSG 13, 2
Geiger, L. Kurze Autobiographie v. Hans v. Bülow, Mk 6, 12.
Goetschius, P. The basis of true interpretation, Mus 12, 3.
Götze, A. Maria von Mouchanoff-Kalergis geb. Gräfin Nesselrode in Briefen an ihre Tochter (Bespr.) MWB (NZfM) 38 (74), 9.
Griffiths, W. H. The cultivation and preservation of the voice, Mus 12, 3.
Gros, E. Paul Gerhardt Ein Gedenkblatt zu seinem 300jähr. Geburtstag, Der Türmer, Stuttgart, 9. 6.
Grützner v. Über die Genauigkeit der menschlichen Stimme, Sti 1, 6 ff.
Grunsky, K. Der Zauberbecher, Oper von Pierné (Bespr. d. Erstauff. z. Stuttgart), MWB (NZfM) 38 (74), 11.

Guittard, A. A propos des »proparoxytons«, TSG 13, 2.
Hackett, K. »The Hills o' Skye«, Mus 12, 3.
Hansen-Tebel, H. E. T. Hoffmann's Oper »Undine«, Die Gegenwart, Berlin, 71, 9/10.
Harzen-Müller, A. N. Das plattdeutsche Kunstlied, MWB (NZfM) 38 (74), 11ff.
Hawley, O. Hatch. Music in a western community, Mus 12, 3.
Heubner, P. Die Bedeutung der Leipziger Messe für die Musikinstrumenten-Branche, ZfI 27, 15.
Hill, E. Burlingame. Josef Hofmann, Mus 12, 3.
Höffner, J. Zu Paul Gerhardt's 300. Geburtstag, Daheim, Leipzig 43, 23.
Honold, E. August Kieß, NMZ 28, 12.
Horsthemke, W. Kirchenmusikalisches Leben und Treiben im fernen Süden, MS 40, 3/4.
Huré, J. L'Exécution, c'est si peu de chose MM 19, 4.
Istel, E. Ludwig Thuille †, Mk 6, 11.
— E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften, SMH 4, 3.
Jachimecki, Z. Hugo Wolf, Lemberger Rundsch. Februar.
— Anton Bruckner, ebenda.
Kaeser, F. Über das Mitschwingen eines tiefen Tones beim Anschlagen eines hohen, und mögliche Folgeerscheinungen, die sich daraus ergeben, Physikalische Zeitschrift, Leipzig, 8, 4.
Kappstein, Th. Paulus Gerhardt. Zu seinem 300. Geburtstage, Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, Braunschw. 51, 6.
Karlyle, C. Die deutsche Winteroper in London, S 65, 18/19f.
Karr, L. A musical diary, Mus 12, 3.
Keil, C. E. Jaques Dalcroze und die musikalische Pädagogik der Zukunft, MWB (NZfM) 38 (74), 10.
Kieslich, H. Die erste deutsche Operette in Südamerika, Mk 6, 11.
Kleffel, A. Über Konfusion in der Musik, AMZ 34, 10ff.
Klemenz, P. Schles. Hirtenrufe, -Sprüche und Lieder, Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 1906, Heft 15.
Koczirz, A. Sang und Klang aus alter Zeit, Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrh., herausgegeb. von W. Tappert (Bespr.), ZIMG 8, 6.
Kohut, A. Die erschöpfendste Kritik üb. die erste Aufführung von Rich. Wagner's »Tannhäuser« vor 61 Jahren, NMZ 28, 11.
— Ein Tonkünstler, Dichter und Zeichner; zum 100. Geburtstage des Grafen Franz von Pocci, NMZ 28, 12.
Küffner, K. Zur Geschichte des Musikunterrichts an den höh. Schulen Bayerns, MSS 1, 12f.
Kühn, O. Der neueste Fall Strauß. Ein Beitrag zur musikalischen Kritik, NMZ 28, 12.
Kühnhold, C. Das phonetische Prinzip im Schulgesangsunterricht d. Elementarklassen, Sti 1, 6.
Landau, M. Carlo Goldoni. Zu seinem 200 Geburtstage. Sonntagsbeilage Nr. 8 z. Voss. Ztg. 1907.
Landenberger, A. Zur Erinnerung an Johann Rist, den Kirchenliederdichter, Allg. evang.-luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 40, 8.
Langen. Musik u. Religion i. d. Gegenwart, KW 20, 12.
Lenoël-Zevort, A. Le chant et les méthods: Faure et l'art du chant, RM 7, 5.
Leßmann, O. Romeo und Julia auf dem Dorfe von Fr. Delius (Bespr. der Uraufführung in der Kom. Oper zu Berlin am 21. Febr.), AMZ 34, 9.
Lipaczyński, C. L. Zur musikalischen Terminologie, Lu 11/12, Warschau.
Louis, R. Eine neue Harmonielehre, NMZ 28, 11.
— Die erlöste Salome, SMH 4, 2.
— Ludwig Thuille †, NMZ 28, 11.
Lubrich, Fr. Gerhardt-Feiern 1907, SH 47, 8.
Lüpke, H. v. Entwurf einer kirchlichen Paul Gerhardt-Feier auf dem Dorfe am 10. oder 12. März 1907, MSfG 12, 3.
Macdougall, H. C. The organist as choir director, Mus 12, 3.
Mangeot, A. La réunion des Musiciens d'église. MM 19, 4.
Mansfield, O. A. Uses and Abuses of Church Organs, MO 30, 354.
Markgraf, R. Julius Blüthner, Der Leipziger, Leipzig 2, 10.
Marschner, C. W. Das Unbewußte in Mozart's künstlerischem Schaffen, Deutschland, Berlin, 5, 5.
Marsop, P. Zur zozialen Lage der deutschen Orchestermusiker, Mitteilung und Bitte, Mk 6, 11.
— Die Konfusion in der Kritik. Offener Brief an Herrn Hofrat Felix Draesecke in Dresden, bei Leipzig (sic), NMZ 28, 12.
Masson, P.-M. Esthétique musicale, LM 3, 2.
Mey, K. Richard Wagner's Webertrauermarsch, Mk 6, 12.
Morgan, H. Art and Science of Piano Tuning, MO 30, 353.
Mortier, A. Thérèse. Drame lyrique en 2 actes, de J. Massenet (Bespr. d. Erst-

auff. im Théâtre de Monte-Carlo), CMu 10, 5.

Moule, A. C. Chinese Music, MT 48, 769f.

Müller-Reuter, Th. Ein Brief Franz Brendel's an Franz Liszt, Mk 6, 12.

Nagel, W. »Mirandolina«, kom. Oper von B. Scholz (Bespr. der Uraufführung zu Darmstadt) MWB (NZfM) 38 (74), 11.

Nef, K. Leonhard Widmer (Schweiz. Volksdichter), SMZ 67, 10.

Neisser, A. »Die Trojaner« von Hector Berlioz. Aufführung im Monnaietheater zu Brüssel, NMZ 28, 11.

Neitzel, O. On the accompaniment to the voice (Translated from the German by Th. Bohlmann), MC 54, 9.

Nelle, W. Zwei Nebensonnen Gerhardt's, Christian Keimann und Johann Rist, MSfG 12, 3.

Newman, E. The censored »Salome« (aus: The Birmingham Daily Post), MC 54, 8.

Niewiadomski, S. Bornierte Philisterästhetik, Lemberg, Słowo polskiè, Febr.

Nin, J. J. Engrunes historiques: En Giuseppe Baini y en Ferran Sors, RMC 4, 38.

Nolthenius, H. Max Reger — Avond, WvM 14, 8.

— Over het »stemming houden« van piano's, WvM 14, 9.

Oddone, E. A proposito del debutto di Rossini al Teatro della Scala, NM 12, 133.

Ollone, M. d. La Gymnastique et l'Art, MM 19, 3.

Opieński, H. Das Problem Bayreuth, Czas 250, Krakau.

Pasig, P. Paul Gerhardt, Welt und Haus, Leipzig, 6, 23.

Paul, E. Die Reform des Musikunterrichts an den Seminaren Sachsens, MSS 1, 12.

Platzhoff-Lejeune, E. Ein französisches Beethovendrama, Mk 6, 12.

Pons, C. Verlaine et la musique contemporaine, LM 3, 2.

Prod'homme, J.-G. Félicien David, d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis (1832—1864), LM 3, 2f.

— Félicien David, d'après sa correspondance inédite, LMM III, 3.

Prüfer, A. Die Bach'sche Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes, Leipz. Neueste Nachr. 47, 72.

Prümers, A. Vom Einpauken (bei Männerchören), SH 47, 9.

— Wir protestieren! (Gegen Kaiserliederbuch), SH 47, 11.

Puttmann, M. Volksliederbuch f. Männerchor (Bespr.), SH 47, 8—10.

Quittard, H. Les principes de l'accompagnement de Dandrieu (1719). La classification des accords au début du XVIIIe siècle, RM 7, 6.

Reed, W. Rhythm: a Needful Technical Basis, MO 30, 353.

Resch, Fr. Ein Beitrag zur Geschichte des Stadtpfeiferdienste (auf Grund von Urkunden der Stadt Waldenburg i. S.), DMZ 38, 10.

Riesenfeld, P. Narciss Rameau. Oper v. Julius Sern (Bespr. d. Urauff. a. Breslauer Stadttheater), AMZ 34, 11.

Rietsch, H. Robert Fuchs (zu seinem 60. Geburtstag), MLB 4, 2.

Ritter, W. Chronique tschèque, LM 3, 2.

Rudder, May de. Le »Faust« de Schumann, GM 53, 8.

Saugey, A. Création à Paris d'un théâtre lyrique international, RM 7, 6.

Sch., P. Michael Schnieder †, SMZ 67, 11.

Schaub, F., Zur Aufführungssteuer, DMZ 38, 10.

Schemann, L. Ein Wort über Luigi Cherubini, nebst vier unveröffentlichten Briefen des Meisters, Mk 6, 11.

Schiebold, K. Wachet auf! Praktische Ratschläge zur Förderung besonders kleinerer Gesangvereine, SH 47, 12.

Schillings, M. An Ludwig Thuille's Bahre, Süddeutsche Monatshefte, München, 4, 3.

Schilling-Ziemschen, H. Ludwig Thuille, RMZ 8, 10f.

Schlegel, A. Nachtkritiken, SH 47, 11.

Schmid, A. Der Antiphonengesang, MS 40, 3/4.

Schmid, O. Zur Hundertjahrfeier der Dreysig'schen Singakademie in Dreden, BfHK 11, 6.

Schmitz, E. Johann Joachim Quantz: »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« (Bespr. des Neudrucks, herausgegeb. v. A. Schering), KL 30, 5.

Schuch, J. »Schach dem König«, Oper von Ignaz Brüll (Bespr. der Erstauff. zu Graz), MWB (NZfM 38 (74), 11

Segnitz, E. Arnold Mendelssohn. Eine biographische Skizze, BfHH 11, 6.

— Carlo Goldoni, Leipziger Tageblatt 101. 54. Abendausgabe; AMZ 34, 9.

Shakespeare, W. The old Masters (der Gesangskunst), Mus 12, 3.

Stepard, Fr. H. Hints on conducting a people's singing class, Mus 12, 3.

Smend, J. Zum Paul Gerhard-Jubiläum, MSfG 12, 3.

Spitta, Fr. Paul Gerhard's Lieder und d. Musik, MSfG 12, 3.

Staiger, R. Das Singebuch des Adam Puschmann, nebst den Originalmelodien

des M. Behaim und Hans Sachs (Bespr. d. Neuaufl. von Münzer), ZIMG 8, 6.

Stainhausen, H. Paul Gerhardt und d. Kirchenlied, KW 20, 12.

Stephani, H. Der Kampf um die Einheitspartitur, Mk 6, 12.

Strzelecki, A. Robert Schumann, Lu 13, 15, Warschau.

Swift, S. A city that earned good music, Mus 12, 3.

Syz, R. Richard Strauß und die Musik, März, München, 1907 Heft 1.

Teichfieber, P. Der VII. rheinisch-westfälische Organistentag am 28. u. 29. Dez. 1906 in Minden i. W., BfHK 11, 6.

Tiersot, J. Musical ethnography in Amerika. II. Negro melodies, Mus 12, 3.

Tischer, G. Neues vom Geigenbau, RMZ 8, 11.

Vancsa, M. Volkserziehung an der Währingerlinie (zur Erstauff. v. Puccini's »Tosca«), Die Wage, Wien, 10, 9.

Volbach, Fr. Anton Urspruch. Ein Gedenkblatt, Mk 6, 11.

Waagen, H. Die Holzinstrumente der Karwoche, GR 6, 3.

Webber, J. Plaisted. In a musician's library, Mus 12, 3.

Webber-Bell, N. Zur Verbreitung der Prof. Engel'schen Stimmbildungslehre, MRu 3, 5.

Weingartner, F. Weingartner et les Symphonies de Beethoven (übersetzt von Lindenlaub), CMu 10, 5.

— Schlußwort (zu Stephani: Der Kampf um die Einheitspartitur), Mk 6, 12.

Wellmer, A. Ludwig Erk. (Geb. 6. Jan. 1807), Tägliche Rundschau. Unterhaltungsbeilage. Berlin, 1907 Nr. 4.

— Paul Gerhardt, BfHK 11, 6.

— Zur neueren Oratorienmusik. I. Friedrich Kiel's »Christus«, BfHK 11, 6.

Wernle, P. Paul Gerhardt als Liederdichter, Allgemeine Ztg., Beilage, München, 1907 Nr. 41.

Wetterstedt, Agda af. Deutsche Gesangskunst in englischer Beleuchtung, S 65, 17.

Wetzel, H. Hugo Riemann's System der Harmonielehre. Seine Bedeutung im modernen Elementar-Kompositionsunterricht, KL 30,

Wolzogen, H. v. Franz Liszt's Briefe an den Fürsten Felix Lichnowsky, BB 1907 1.—3. Stück.

Y. Zwiegespräch über die vatikanische Choralausgabe, GR 6, 3.

Yekta, R. Musique orientale (Le compositeur du Péchrer [Démétrius Cantimir] dans le mode Niharend), RM 7, 5.

Hausmusik aus alter Zeit.

Zu der durchaus sachlich gehaltenen und sine ira abgefaßten Besprechung des 1. Heftes meiner Sammlung von instrumental begleiteten Liedern aus dem 14.—15. Jahrhundert durch meinen von mir hochgeschätzten Kollegen Johannes Wolf möge man mir ein paar ergänzende Worte gestatten. Zuvörderst weise ich darauf hin, daß Wolf nur das erste Heft mit 8 der 96 Nummern der Sammlung vorlag und daß gerade dieses Heft die beiden einzigen Nummern mit einer von mir hinzukomponierten Stimme enthält (*Fra duri scogli* und *De toutes flours*), für welche Zutat ich bereits in der Voranzeige in Breitkopf u. Härtel's »Mitteilungen« die Gründe angegeben habe (bei Dom Paolo zur Ergänzung des nur zweistimmigen Satzes, bei Machault zur bequemeren Verständlichung einiger frappanten harmonischen Kühnheiten). Die Berechtigung zum Vergleich dieser alten kunstvollen Liedliteratur mit dem Liede seit Schubert wird aber jedes weitere Heft immer bestimmter erweisen; daß die dürren Oden des 17.—18. Jahrhunderts den Vergleich mit ihr nicht aushalten, dürfte schon das erste Heft genügend dartun. Wenn Wolf meiner Sammlung »wissenschaftlichen Wert« abspricht, so übersieht er, daß die wissenschaftliche Forschung doch nicht mit der Feststellung des Wortlautes eines Schriftwerkes am Ende ist, sondern vielmehr nach Erledigung dieser von mir gewiß nicht gering geschätzten Vorarbeiten erst zu dem besten Teile ihrer Arbeit kommt, nämlich zur Würdigung des Inhalts. Daß ich mit der Scheidung vokaler und instrumentaler Elemente dieser bislang für a cappella-Musik gehaltenen Literatur neue Bahnen eröffnet habe, bestätigt mir ja Wolf selbst. Ist schon das aber nicht ein sehr ponderabler wissenschaftlicher Wert, gleichviel ob etwa im Detail noch manches strittig ist oder nicht?

Wie weit man in der Verkürzung der Notenwerte gehen muß, um ein Notenbild zu gewinnen, das heute lebendig zu uns spricht, d. h. das richtige Tempo suggeriert, darüber mag sich streiten lassen; ich habe aber bis jetzt die Erfahrung gemacht, daß

die von mir gewählte Umschreibung diese Aufgabe befriedigend löst. Die bloße Feststellung des Notentextes ohne Versuch einer Ausdeutung des musikalischen Sinnes bedingt ja überhaupt keine Verkürzungen, sondern nur ein genaues Bestimmen der relativen Dauerwerte, um für die Spartierung die richtigen Noten übereinander zu bekommen. Dank Wolf's prächtiger Arbeit sind ja die hier früher im Wege stehenden Schwierigkeiten für das 14. Jahrhundert jetzt behoben. Will man aber weiter gehen und ergründen, was uns in dieser damit zugänglich gewordenen Literatur geschenkt worden ist, so gilt es, die Noten lebendig zu machen, d. h. ihren Ausdruckswert zu erschließen durch Anwendung aller der Kategorien, welche für uns heute von jeder Musik unzertrennlich sind. Nicht die Einzeltongebungen und Einzeldauerwerte sondern ihre Verbindung zu Motiven, zu Sätzen mit erkennbarer und einleuchtender Ordnung sowohl in harmonischer als rhythmischer Beziehung, desgleichen das Wechselverhältnis zwischen Wortsinn und musikalischem Ausdruck wollen da festgestelt sein. Von diesen weitergehenden Gesichtspunkten aus ergibt sich mit gebieterischer Notwendigkeit die Forderung, alle die Unvollkommenheiten und Lücken der alten Notierungsweisen zu ergänzen und das Gesamtnotenbild auf die Höhe unserer Zeit zu bringen. Nicht um Zutaten handelt es sich dabei, sondern um Ausdeutungen, zunächst um die Ausdeutung der Prinzipien, nach welchen jene alte Zeit chromatische Veränderungen einzelner Töne als selbstverständlich betrachtete, welche in der Notierung fehlen, weiter aber auch um die richtige Verwendung des der alten Musik fremden Taktstrichs als eines die rhythmische Ordnung im Großen klarstellenden Zeichens. Die alten Taktzeichen erweisen sich dafür keineswegs als ausreichend, sondern dienen in erster Linie der Möglichkeit, die relativen Dauerwerte genau zu bestimmen. Entscheidend für die Stellung des Taktstrichs ist aber in letzter Instanz der musikalische Zusammenhang, die Harmoniebewegung, die imitatorischen Beziehungen der Motive.

Wenn also Wolf von Änderungen am Rhythmus und an der Melodie spricht (»zugunsten interessanterer Akkordverbindungen«), so muß ich diesen Vorwurf durchaus zurückweisen. In allem und jedem Falle ist es mir vielmehr nur darum zu tun gewesen, festzustellen, was nach dem Brauche der Zeit und den erhaltenen Lehren der Theoretiker vom Komponisten gewollt war. Es würde also in jedem Einzelfalle untersucht werden müssen, ob ich dabei das rechte getroffen habe oder fehlgegangen bin. Daß es strittige Fälle gibt, weiß ich sehr wohl; aber es gibt auch Normen, die nicht strittig sind. In der kleinen Broschüre »Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrhunderts« (Langensalza, Beyer & Söhne, 1907) habe ich versucht, diese alten Normen, ohne welche die Harmonik dieser Zeit ganz unverständlich ist, zusammenzustellen. Durch dieselben erscheint das bisher übliche Verfahren in der Setzung der Akzidentalen freilich sehr fragwürdig, die alte Musik aber um ein gut Teil vernünftiger. Nur in einem kann ich Wolf's Einwürfe nicht ganz entkräften, nämlich darin, daß ich einige Male die Entfernung der Stimmen von einander durch Versetzung in andere Oktavenlagen verändert habe. Dafür die Gründe hier vollständig klarzulegen, würde zu weit führen; es genüge aber zu sagen, daß solche Auseinanderlegungen stets nur zur Verdeutlichung der Führung der Einzelstimmen gemacht worden sind und Zutaten oder Änderungen peinlichst vermieden wurden. Die Wahl der heutigen Streichinstrumente für die Besetzung der Stimmen an Stelle des im 14.—15. Jahrhundert wahrscheinlichen Zufalls-Ensembles von Streichern und Bläsern hat natürlich rein praktische Gründe. Gerade sie führte aber auf gelegentliche Oktavverlegungen. Daß der Titel die »Originalgestalt« der Tonsätze betont, soll lediglich anzeigen, daß es sich nicht um von mir gemachte mehrstimmige Bearbeitungen alter Melodien, sondern in der Tat um originale mehrstimmige Tonsätze handelt, was ich voll und ganz verantworte. Mit dem Unterlassen der »Quellenangabe« rügt wohl Wolf, daß ich nicht nochmals ausdrücklich angemerkt habe, daß einige der Stücke seiner »Geschichte der Mensuralnotation« und Stainer's »Dufay« entnommen sind, worauf ich aber in der Voranzeige und im 3. Halbbande des »Handbuchs der Musikgeschichte« gebührend hingewiesen habe; statt dessen habe ich bei den einzelnen Liedern die Codices verzeichnet, denen sie entstammen.

Hugo Riemann.

Als Antwort auf die Erwiderung meines hochverehrten Herrn Kollegen kann ich nur auf meine Besprechung zurückverweisen. Hätte ich mein Material zur Hand, so würde ich an Beispielen zeigen, daß Änderungen der Melodie und des Rhythmus gewollt oder ungewollt vorgenommen worden sind, Änderungen, die über die Interpretation aus der Zeit heraus hinausgehen und mir nicht angängig erscheinen, ebensowenig wie die Änderungen der Taktverhältnisse. Nichts liegt mir ferner, als etwa an der Publikation herumzukriteln; einzig und allein leitet mich vielmehr der Gedanke, für Ausgaben alter Musik für weitere Kreise feste Normen zu gewinnen. Ich und sicherlich viele andere mit mir ziehen die unvollkommene kindliche Sprache der im Sinne der Erwachsenen zugestutzten kindlichen Rede vor. Die Notwendigkeit von Änderungen zu Gunsten besseren Verständnisses kann ich nicht zugestehen. Jedenfalls möchte ich betonen, daß auch für mich mit der Übertragung keineswegs die Musikwissenschaft aufhört. Wenn ich neben den Grundgedanken der auf das Thema bezüglichen Riemann'schen Aufsätze Quellenangaben vermißte, so geschah dies keineswegs, um mich etwa neben anderen genannt zu sehen, sondern weil ich es gerade für den weiteren Kreis für ersprießlich erachte, durch den Vergleich zu erkennen, wie sich eine strikte Übertragung des Schriftbildes zur lebendigen Interpretation aus der vollen Kenntnis der Zeit heraus, verhält.

Bologna. **Johannes Wolf.**

Zur Notiz. »Ein kleiner Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels usw.« (Ztschrft. S. 220) betreffend: Frl. Georgy Calmus-Berlin erinnert mit Recht daran, daß das *Ms. Germ. 4° 746* (nicht 476, was ein Druckfehler verschuldete) schon von J. Minor in seiner Chr. Felix Weiße-Biographie, Innsbruck 1880 benutzt worden ist, wo auch im Anhang die Schriften notiert und auszugsweise mitgeteilt sind. Da aber Minor das Ms. nach der literar-historischen Seite hin verwertete, für die Musikgeschichte aber manches Interessante abfällt, so war der erneute Hinweis auf das umfangreiche Ms. durch Frl. A. Arnheim dennoch dankenswert. D. Red.

Erklärung.

Ich sehe mich veranlaßt, die auf S. 17 des eben erschienenen »Berichtes über den zweiten Kongreß der IMG.« abgedruckten Worte betreffend meine Beteiligung an der Debatte über den Choralrhythmus dahin richtig zu stellen, daß der Choral durch Aufzwängung des »Taktes« in seinem Wesen geschädigt wurde. Es soll dort also anstatt »Rhythmus« vielmehr »Takt« heißen. Über die andere Bemerkung, die meinen Auseinandersetzungen entnommen wurde, kann ich mich einer Erläuterung umso eher enthalten, da ich über diesen Gegenstand mich noch anderweitig äußern will und mich im Übrigen der Erklärung anschließe, die von den drei Herren des Präsidiums auf S. XXVIII des Berichtes abgegeben wurde und die dahin geht, daß jede Verantwortung über offenbare Irrtümer und, wie ich hinzufügen möchte, über sonderbare Lücken einzelner Referate abgelehnt wird.

Wien, 25. März 1907. **Guido Adler.**

Druckfehlerberichtigung. Prof. Dr. P. Wagner wünscht in seinem im Kongreßbericht erschienenen Vortrag folgende Korrekturen angebracht:

S. 161 Zeile 8 lies der statt des.
S. 163 Zeile 11 von unten Strzȳ statt Stry.
S. 164 Zeile 5 weitere Forderungen statt Forschungen weiterer.
S. 164 Zeile 4 von unten auch nicht statt nicht.
S. 164 fehlt die Fußnote: 1) Vgl. meine Neumenstudien S. 19—61.
S. 165 Zeile 1 u. 4 nachzuweisen versucht statt versucht hat.

Ebenso ist eine Erwähnung des wichtigen Buches von H. Abert »Mittelalterliche Musikanschauung« ohne meine Schuld weggeblieben. **P. Wagner.**

Zur Notiz. Der "Director and Principal Librarian" des British Museum zu London gibt folgende Meldung heraus: — "Das Lesezimmer wird wegen Renovation vom

Montag den 15. April 1907 bis auf weiteres geschlossen werden. Man erwartet, daß die Arbeit der Renovation am 31. Oktober 1907 fertig sein wird".

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 9. März sprach Frl. Amalie Arnheim über »Die Parodieen der französischen Opern des 18. Jahrhunderts«. Die Vortragende faßt ihre Ausführungen folgendermaßen zusammen:

»Die Geschichte der Opernparodie des 18. Jahrhunderts ist in Frankreich noch nicht erschöpfend, in Deutschland fast gar nicht behandelt worden. Reiches Material liegt gedruckt und handschriftlich in Musik, Texten, Memoiren, Zeitschriften, Zeitungen und Schriften der modernen französischen Kenner des 18. Jahrhunderts vor, konnte aber bei der beschränkten Zeit des Vortrags nur zum kleinsten Teil berücksichtigt werden. Eine eingehende Arbeit wird später über das vorliegende Material berichten.

Die Geschichte der Opernparodie hängt eng mit der Geschichte der opéra comique zusammen. Ist doch die Opernparodie nichts anderes als eine Mischung von gesprochenem Dialog, Volks- und volkstümlichen Liedern und beliebten Opernmelodien, also das, was man ursprünglich als opéra comique bezeichnete. Die erste französische Opernparodie von Dufresny kann schon 1692 nachgewiesen werden, der einige Szenen aus der Oper »*Armide*« von Lully in Partitur und Text parodierte und in seiner Parodie das Vaudeville verwertete, das sich von da ab auf dem Theater einbürgerte. Den Namen »*opéra comique*« benutzt Lesage zuerst für seine Parodie »*Télémaque*« 1715. Ebenso wie Italien bekanntlich schon früher, besaß also Frankreich am Anfang des 18. Jahrhunderts neben der opera seria auch eine nationale komische Oper, die demnach England nicht ungefähr ein halbes Jahrhundert früher als andere Länder gehabt haben kann (s. Sammelbände der IMG. Jahrgang VIII Heft II S. 329).

Einzelne Parodieen wurden aus dem reichen Stoff herausgegriffen und durch zahlreiche musikalische Beispiele erläutert. Als Quelle für einen Teil der vorgeführten Parodieen dient eine Sammlung »*les parodies du nouveau théâtre italien*« 1738 in II. Auflage erschienen. Zuerst wurde »*Hercule filant*« von Fuselier besprochen 1721 aufgeführt, eine Parodie der Oper »*Omphale*« von Destouches. (Von derselben Oper sind noch zwei spätere Parodieen zu erwähnen: »*La Fileuse*« von Vadé, und »*Fanfale*« von Favart und Marcouville.) Hierauf »*Momus exilé* ou *Les terreurs paniques*« von Fuselier, 1725 aufgeführt, eine Parodie des Balletts »*Les élémens*« dessen Verse von Roy sind, Musik von Destouches und Lalande. Es folgten »*Le cahos*« als »*ambigu comique*« bezeichnet, eine zweite Parodie zu »*Les élémens*« einen Monat später aufgeführt, Text von Le Grand und Dominique, Musik von Mouret, und »*Arlequin Roland*« von Dominique und Romagnesi 1727 aufgeführt. In allen angeführten Parodien ist die Musik charakteristisch, oft parodistisch verwertet; der Text enthält häufig Anspielungen auf Tagesereignisse, z. B. auf die Gründung der concerts spirituels 1725, auf den Streit zwischen théâtre de la Foire und comédie italienne usw., wie durch Beispiele gezeigt wurde. Nach dieser ersten Zeit der Opernparodie, die sich hauptsächlich um die Namen Le Sage, d'Orneval, Fuselier u. a. gruppiert, folgt eine zweite Epoche um die Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Vertreter neben anderen Vadé und Favart sind. Für diese interessante Zeit steht eine reichhaltige Literatur zu Gebote; die Bedeutung der »*correspondance littéraire*« von Baron Grimm für die Geschichte der Opernparodie hat Professor Kretzschmar in Peter's Jahrbuch 1903 kritisch gewürdigt. Aus dieser Epoche wurden »*Brioché ou l'origine des marionettes*« von Gaubier besprochen, 1753 zum ersten Male gespielt, eine Parodie auf Rameau's »*Pygmalion*«, dann »*Les jumeaux*« eine Parodie auf »*Castor et Pollux*« von Rameau, 1754 zum ersten Male aufgeführt, von Guérin de Frémicourt, bekannt als Mitarbeiter bei den »Ensorcelés«, an denen auch Madame Favart

und Harny beteiligt waren. Den Schluß bildeten zwei Parodien, die sich handschriftlich auf der Kgl. Hausbibliothek zu Berlin befinden: »*Raton et Rosette ou La vengeance inutile*« von Favart, eine Parodie auf »*Titon et l'Aurore*« von Mondonville, 1753 aufgeführt (die Musik besteht teils aus Vaudevilles, teils ist sie der Originalpartitur entlehnt) und »*Les chinois*«, im Katalog der Kgl. Hausbibliothek noch unter der Rubrik »Unerforschtes«, eine Parodie eines italienischen Intermezzo »*Il cinese rimpatriato*« von Selletti, 1753 durch die bouffons an der Académie royale de musique aufgeführt. Die Verfasser der Parodie, 1756 aufgeführt, sind Favart und Naigeon, die Musik ist jedenfalls aus der Originalpartitur herübergenommen. (Über eine erste Parodie desselben Intermezzos: »*Le chinois poli en France*« vergleiche: Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke Gluck's. 1904.) Beide Parodieen sind wohl zur Zeit Friedrichs des Großen bei Hofe aufgeführt worden, interessant ist aber, daß noch um das Jahr 1740 Aufführungen von Parodieen in Berlin verboten waren, wie ein »entrepreneur« La Chavanne berichtet, »da diese Art Schauspiele etwas Lächerliches über die Hofschauspieler verbreiten würden«. Mit einem Hinweis darauf, daß sich noch Gluck's »*Alceste*«, Piccini's, Sacchini's, Salieri's Opern usw. Parodieen gefallen lassen mußten, und mit einem Dank an Herrn Max Schneider für Aussetzen und Begleiten der Gesänge schloß die Vortragende.

Der Vortrag und die ungemein reizvollen musikalischen Beispiele wurden mit großem Beifall aufgenommen. **E. v. Hornbostel.**

Leipzig.

Am Freitag den 22. Februar veranstaltete im Hotel »Fürstenhof« die hiesige Ortsgruppe der IMG. einen höchst interessanten Musikabend. Von einem kleinen Orchester (Violinen, Violen, Violoncello, ein Kontrabaß, zwei Klarinetten, zwei Hörner und ein Fagott), das von den Teilnehmern am akademischen *collegium musicum* des Herrn Prof. Dr. Riemann und einigen Berufsmusikern gebildet wurde, wurden Instrumentalwerke aus frühester Zeit selbständiger Kunstmusik und von den Herren Irmscher und Kantor Borchers begleitete Sologesänge aus dem 14. und 15. Jahrhundert vorgeführt. Den Abend eröffnete der erste Vorsitzende der Ortsgruppe, Hr. Pr. Dr. Prüfer, mit einer Begrüßung der erschienenen Mitglieder und Gäste. Dann folgte die Vorführung einer aus drei Sätzen bestehenden Es-dur-Sinfonie (1773 komponiert) von Karl Ditters von Dittersdorf. In diesem im Archiv der Thomasschule aufbewahrten Werk bildet den zweiten Satz eine Romanze, wahrscheinlich die früheste, zeitlich noch hinter Mozart zurückgehende Instrumentalromanze, die den Typus in einer Weise ausprägt, die wohl die Nachahmung anregen konnte (breite, etwas sentimentale Melodik). Bei den folgenden Sologesängen von Herrn Prof. Dr. Riemann als »Hausmusik aus alter Zeit« (intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. bis 15. Jahrhundert, Breitkopf & Härtel, Heft 1, 1906) wies der Herausgeber in kurzen Erläuterungen auf die vielen alten Melodien gemeinsamen, reich figurierten, mehrtaktigen Anfänge hin, denen meist nur eine einzige Textsilbe untergelegt ist; eine gesungene Ausführung ist wohl kaum anzunehmen, vielmehr werden die Streichinstrumente selbständige Ritornelle ausgeführt haben. Den vorgeführten Gesängen: a) Dom Paolo da Firenze, Madrigal »*Fra duri scogli*« (ca. 1360), b) Guillaume de Machault (1284—1372) Ballade »*De toutes flours*«, c) Gilles Binchois (1400—1460) Rondeau »*De plus en plus se renouvelle*« schlossen sich »Tänze aus vier Jahrhunderten« an: a) Pavane und Gaillarde (*à double emploi*) v. J. 1530, b) Pavane von Hier. Prätorius (1616) und Courante »*Laraxa*« von G. Engelmann (1616), herausgegeben von Prof. Dr. Riemann in zweihändiger Klavierausgabe: »Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias Zeit« (Fr. Kistner), c) die prächtige Bourrée von Joh. Friedr. Fasch (ca. 1730), d) Neun Wiener Redoutentänze aus dem Anfang des 19. Jahrh. (Walzer, Menuetten und Ländler); für Pianoforte zu zwei Händen gesetzt in dem bei Hermann Beyer und Söhne, Langensalza verlegten Hefte: »Wie unsere Urgroßeltern tanzten«, von Dr. Hugo Riemann. Der Herausgeber will diese Tänze Beethoven zugeschrieben wissen. Sie zeichnen sich vor ähnlichen Werken dieser Zeit (1815) vorzüglich durch eine meisterhafte Instrumentation aus. Den Abend schloß Herr Prof. Dr. Prüfer, in-

dem er mit warmen Worten Herrn Prof. Dr. Riemann und den Ausführenden (Dirigent Herr Dr. Mennicke) dankte für die praktische Vermittelung dieser hochinteressanten Werke. **Walter Flath.**

Paris.

La séance de la Section de Paris, du 18 février, comprenait trois communications, accompagnées d'audition: de M. Aubry, sur le manuscrit ED IV, 6 de la Bibliothèque de Bamberg, avec exécution de motets du XIIIe siècle par M. Sautelet et Mme Babaian (M. Aubry publiera prochainement un fac-simile et une transcription de ce ms. dans les publications annexes de la Section); de M. Gastoué, sur l'ancien Art musical bysantin; et de M. Poirée, président, sur l'Orientalisme et Félicien David. M. Sautelet a chanté ensuite plusieurs mélodies de ce compositeur, et notamment des fragments du Desert.

La séance suivante, qui a eu lieu le 21 mars, commençait par une traduction de plusieurs articles anglais de la Zeitschrift, par Mme Faye-Jozin. M. L. Laloy a fait une communication sur la Musique chinoise, avec audition; M. de La Laurencie a fait part ensuite de ses recherches sur les Gillier, violonistes français du XVIIe et du XVIIIe siècles, qui furent attachés à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique. M. Sautelet a chanté plusieurs fragments de l'un de ces musiciens.

La prochaine séance aura lieu le 15 avril.

Le Sécrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Griveau, Maurice, Paris, 6 Place du Panthéon.
Pasini, Francesco, Mailand, 3 Via Petrarca.
Simon, Frl. Alicja, Charlottenburg, Hardenbergstr. 27 a.
Vallandri, Mme., Paris, 7 rue Pierre Haret.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Nef, Dr. Albert, Charlottenburg, jetzt Carmerstr. 16.
Schmitz, Dr. Eugen, Leipzig, jetzt Starnberg b. München, Possenhofenerstr. 231.
Seidl, Prof. Dr. Arthur, Dramaturg am Herzogl. Hoftheater in Dessau und Dozent am Kgl. Konservatorium in Leipzig. Dessau, Kaiserplatz 19.
Staiger, Robert, Steglitz, jetzt Humboldstr. 2.
Zaar, Oberpostinspektor, Wiesbaden, jetzt Köslin, Danzigerstr. 6.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Pierre Aubry (Paris), Iter Hispanicum.
Adolf Sandberger (München), Roland Lassus' Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur.
Michel Brenet (Paris), La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges.
Adolf Thürlings (Bern), Wie entstehen Kirchengesänge?
Otto Abraham (Berlin), Das absolute Tonbewußtsein und die Musik.
Victor Lederer (Prag), Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Berichtigung.

Ausgegeben Anfang April 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ

Das Volksliederbuch für Männerchor.

Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm II. — 2 Bde. mit etwa 1600 S. 8°. Leipzig, C. F. Peters à Mk. 3.—.

Man gewinnt einzig dann den richtigen Standpunkt zum deutschen Männergesang, wenn man neben seiner künstlerischen Seite die politische in Betracht zieht, sich vor Augen hält, daß er mit dem Erwachen des deutschen Nationalitätsgefühls am Anfange des vorigen Jahrhunderts in engstem Zusammenhange steht und dieses in den breiteren Kreisen direkt geweckt hat. Die Berliner Liederschule, das Wirken Herder's haben tüchtig vorgearbeitet, ihre greifbarste und umfassendste Gestalt haben aber die volkstümlichen nationalen Kunstbestrebungen in dem Einsetzen der deutschen Liedertafeln gefunden. Während des größten Teiles des 19. Jahrhunderts ist der deutsche Männergesang diesem Zuge treu geblieben; er hat aus seiner politisch-nationalen Stellung weit größere Kräfte gezogen wie aus seiner allgemein künstlerischen. Während es gerade unter den ernstesten Musikern Verächter des ganzen Stils gegeben hat, ist gerade die nationale Seite des deutschen Männergesangs von führenden Häuptern des deutschen Volkes immer anerkannt und hervorgehoben worden, selbst in Zeiten, als er seine bedeutendste politische Periode hinter sich hatte. Noch im Jahre 1893 (18. August sagte Bismarck zu den Sängern aus Barmen:

»Des deutschen Liedes Klang hat die Herzen gewonnen, ich zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einheitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben. Und so möchte ich das deutsche Lied als Kriegsverbündeten für die Zukunft nicht unterschätzt wissen, ihnen aber meinen Dank aussprechen für den Beistand, den die Sänger mir geleistet haben, indem sie den nationalen Gedanken erhalten und über die Grenzen des Reiches hinausgetragen haben.«

Bismarck spielt hier ganz bewußt auf die Bedeutung des deutschen Männerchorwesens vor dem Krieg 1870 71 an, eine Zeit, die zu der politisch wichtigsten Periode des Männergesangs gehört. Mit diesem Jahre darf denn auch überhaupt ein Abschnitt in seine Entwicklung gemacht werden, sofern von dieser Zeit an ihm eine »starke Stütze« entbehrlicher zu werden begann. Schon Spitta hat hierauf in seiner inhaltsreichen Kritik über Dr. O. Elben's

Buch »Der volkstümliche deutsche Männergesang«. Tübingen 1887 [1]) aufmerksam gemacht, und mit den Worten:

»Dennoch ist kaum anzunehmen, daß sich ihre Sache auf der früheren Höhe halten werde, und man tut gut, die Möglichkeit einer rückläufigen Bewegung zeitig ins Auge zu fassen«,

deutet er darauf hin, daß der volkstümliche Männergesang seine glänzendste Periode wohl hinter sich habe.

Seither sind nicht ganz zwanzig Jahre vergangen, und geändert hat sich im deutschen Männerchorwesen manches. Äußerlich zunächst nicht. Die Zahl der Männerchöre hat allermindestens mit der starken Zunahme der Bevölkerung Schritt gehalten, so daß sich ein Ausländer kaum einen klaren Begriff von der zahllosen Menge Männerchorvereine in den deutsch sprechenden Ländern machen kann. Selbst kleinere Dörfer haben ihren Verein, in den großen Städten zählen sie aber nach Hunderten. Die Mitglieder rekrutieren sich, wenigstens in Deutschland, in erster Linie aus den mittleren und unteren Ständen, wobei es für die heutigen Verhältnisse einigermaßen charakteristisch ist, daß viele Vereine ihre Entstehung Unterschieden des Standes und der sozialen Stellung verdanken. Das zeigt auch heute noch klar genug den politischen Hintergrund des Männerchorwesens an. Nicht nur die Studenten und die Lehrer bilden ihre eigenen Chöre, sondern auch einzelne Gewerkschaften, der Arbeiterstand usw., selbst die Angestellten mancher größeren Geschäfte, da der Prozentsatz der sangesfreudigen Elemente so groß ist, daß schon bei etwa 100 Angestellten ein Männerchor gebildet werden kann. Das ist teilweise eine Folge des starken wirtschaftlichen Aufschwungs in Deutschland seit den siebziger Jahren, und je mehr es sich zu einem Industriestaate entwickelt, um so stärker dürfte auch in Zukunft das Männerchorwesen in die Breite gehen, besonders deshalb, weil es den einzelnen Unterschieden, den einzelnen Nuancen des sozialen Lebens nachgeht und ihnen gerecht werden kann.

Der charakteristische Zug im deutschen Männergesang während der letzten 25 Jahre zeigt sich in anderer, in künstlerischer Beziehung. Wenn Spitta daran erinnert, daß das Männergesangswesen seit 1871 in eine bedenkliche Periode eingetreten sei, weil es mit dem Hinfälligwerden auch politischer Gründe eine starke Stütze verloren habe, so ist dieses Manko noch zu guter Zeit in einer anderen Weise bis zu einem gewissen Grade ersetzt worden. Das sind die neuen künstlerischen Aufgaben, die mit dem Auftreten der koloristischen Männerchor-Literatur an die Vereine traten, deren gefeiertster Vertreter heute Friedrich Hegar ist. Es ist nicht ganz zufällig, daß diese Richtung zuerst in Ländern aufkam, in denen der Männergesang nicht die politische Rolle spielte wie in Deutschland, nämlich zuerst in Belgien und dann mit Hegar's Auftreten in der Schweiz, von wo er sich in Deutschland verbreitete. Für das Männerchorwesen bedeutete das Aufkommen dieser Richtung einen ungemeinen Gewinn, wobei wieder, wie so oft bei dieser Gattung, die rein künstlerischen Gründe nicht einmal im Vordergrunde stehen. Der neue Stil stellte an die Dilettantenvereine überaus große technische Anforderungen, deren Bewältigung sie vor Aufgaben stellte, die ihnen der bisherige volkstümliche Gesang nicht gestellt hatte. Die Arbeitsfreudigkeit, die mit der Sangesfreudigkeit nicht ganz identisch ist und seither in

1) Vierteljahrsschrift f. M. IV, S. 487, 1888.

den Männerchorvereinen steckt, ist bis heute eine ihrer positivsten Seiten geblieben. Mit welcher Virtuosität unsere größeren Vereine die schwierigsten Chöre singen, darf billig bewundert werden. Der heutigen Tüchtigkeit dieser Vereine ist es auch zu danken, wenn z. B. die nicht für Dilettantenchöre gedachten Männerchorkompositionen eines Schubert zu hören sind, wenn für Werke wie das Liebesmahl der Apostel Raum geschaffen ist. Die schwierigen Aufgaben haben unsere Chöre leistungsfähig gemacht, und was noch wichtiger ist, sie haben sie vor einer Versumpfung, in die sie bei der einseitigen Pflege des volkstümlichen Gesanges ohne große politische Aufgaben zu geraten schienen, bewahrt. Wesentlich ist dabei, daß dieser arbeitsfreudige Zug ein Charakteristikum beinahe sämtlicher, auch der kleinen Männergesangvereine ist. So klein ein Verein ist, fast jeder will sich doch an einem Chore von Hegar versuchen, der bei ihnen eine Rolle spielt wie Liszt für die Klavierspieler.

Daß die starke Pflege des Kunstgesanges, wie man im Gegensatz zu dem volkstümlichen Männergesang den Vortrag der großen und schwierigen Chöre zu nennen pflegt, auch seine Schattenseiten mit sich bringen werde, konnte mit der Zeit nicht ausbleiben. Am stärksten machten sie sich künstlerisch bemerkbar, und zwar einesteils in der Auswahl von Texten, dann in ihrer Vertonung. Am beliebtesten waren balladenartige Stoffe oder Gedichte mit irgend einer Naturschilderung, mochte sie noch so unwahr sein und Stilblüten zeitigen, die für Witzblätter reif waren [1]). In der Komposition, die vor allem aufs Malen ausging, schreckte man auch vor dem Geschmacklosesten nicht zurück, vor Dingen, die eines Sängers unwürdig sind. Ich habe Männerchöre gehört, bei denen die Sänger mit geschlossenen Lippen, notabene bei einem ersten Chore, Töne von sich geben mußten, damit bestimmte Wirkungen erzielt werden konnten. Daß der ganze Gesangsstil infolge der Schilderungswut einen stark instrumentalen Charakter erhielt, liegt in der Natur der spezialisierten Koloriermanie. Mit unsagbarer Mühe und Geduld wurden Dinge eingeübt, die an und für sich ohne nennenswerten künstlerischen Wert, im Gegenteil nur geschmackverderbend waren. Satiren auf diesen Männergesangstil zu schreiben, war eine ebenso dankbare wie naheliegende Aufgabe.

Man muß sich derartige Auswüchse des Männerchorstils vor Augen halten, wenn man sich erklären will, warum der Männergesang trotz seiner überaus großen Verbreitung und seiner virtuosen Leistungen in dem Ansehen allgemein künstlerisch gebildeter Leute nicht sonderlich gestiegen ist. Der Vorwurf, daß durch die vielen Männerchöre den gemischten Chören viele gute Kräfte verloren gingen, war deshalb nicht unberechtigt, weil die Männer-

1) Es kommt mir hier gerade ein Chor in den Sinn, den einer unserer größten Lehrergesangvereine vor einigen Jahren gesungen hat und der als charakteristisches Beispiel dafür gelten kann, wozu sich selbst die außer den akademischen Vereinen am besten allgemein gebildeten Männerchöre hergeben. Es ist der Chor eines bekannten Kölner Männerchorkomponisten und Dirigenten und betitelt sich »Sturm«. Das Gedicht enthält zu zwei Dritteln Naturschilderung (beliebter Vorwurf: entfesseltes und ruhiges Meer), und zu einem Drittel behandelt es den Sturz eines liebessehnsüchtigen Weibes in eben dieses entfesselte Meer. Der Text (von W. Seibert) bringt Stilblüten wie: Ihr Sinn umnachtet sich von zerschelltem Liebesglück, oder: Die Sonne irrt auf weiter Fläche, taucht suchend in die Flut und findet auf Meeresgrund die beiden Toten«. Wem kommt da nicht die Schiller'sche Anekdote von den schwitzenden Fischen und der Sonne, die es doch nicht zu bunt machen soll, in den Sinn?

chöre sich zu einem guten Teil künstlerisch minderwertigen Aufgaben zugewendet hatten und den volkstümlichen Gesang nicht in erster, sondern erst in zweiter und dritter Linie pflegten. Gelöst haben die Männerchöre die Verbindung mit dem Volksliede wie mit dem volkstümlichen Liede niemals, aber auch hier wird man strenger unterscheiden müssen. Wer Einblicke in die moderne volkstümliche Männerchorliteratur hat, die besonders für die mittleren und kleineren Vereine, also für die Mehrzahl, in Betracht kommt, weiß, welch überaus armseliges, künstlerisch durchaus minderwertiges Material hier vorliegt, eine Literatur, wie sie noch keine Periode der Musikgeschichte gezeitigt hat. Diese Literatur hätte nicht so kräftig ins Kraut schießen können, wenn nicht über vielem minderwertig Modernen so viel gutes Älteres entweder ganz vergessen oder gar stark in den Hintergrund getreten wäre. Wenn sich nicht etwa in Liedersammlungen Chöre z. B. von Marschner oder Löwe finden, so kann man sicher sein, heute in den meisten Vereinen keine Note von ihnen zu treffen, da in Konzerten fast immer die gleichen älteren Lieder gesungen werden. Es muß aber, wie schon bemerkt, daran festgehalten werden, daß auch in den Konzerten selbst der größten Männergesangvereine fast regelmäßig einige Volkslieder auf dem Programm standen, teilweise auch deshalb, weil sie gerade bei künstlerisch ausgefeiltem Vortrag einen spontanen Erfolg davontrugen. Die Wahrnehmung aber, daß es sich hierbei zu einem guten Teil um Zugeständnisse an das nach Volksliedern verlangende Publikum handelte, dürfte nicht der Richtigkeit entbehren.

Es zeigt sich dies, wenn man an die Volksliederbewegung seit etwa Mitte der neunziger Jahre denkt, an der der Männergesang nur ganz indirekten Anteil hat. Der Ruf nach einer Volksoper ist noch im letzten Jahrhundert wieder einmal erklungen, nachdem ein Werk wie Hänsel und Gretel hierfür Bahn gebrochen hatte. Das beginnende 20. Jahrhundert hat den Ruf nach volkstümlicher Musik noch energischer erhoben, das gut gemeinte, aber miserabel vorbereitete Überbrettl gehört im positiven und negativen Sinn zu dieser Bewegung, im negativen, als es nicht verstand, die musikalische volkstümliche Bewegung für sich selbst in nutzbringender Weise zu verwerten, im positiven, als es mit seinen ungenierten Manieren dazu beitrug, wenigstens teilweise die gräßliche Steifheit unserer Konzerte zu brechen. Männer wie Sven Scholander oder Robert Kothe sind teilweise erst durch das Überbrettl in Deutschland möglich geworden. Schon vor den »Liedern zur Laute« sind Volksliederkonzerte aufgekommen, die Preisausschreiben der »Woche« hatten immerhin zur Folge, daß man statt der modernen volkstümlichen Produkte gleich auf das wirkliche Volkslied zurückgriff. Von Sängern veranstaltete Volksliederkonzerte waren in den letzten fünf Jahren etwas ziemlich Häufiges, wenn auch heute bereits wieder ein Abnehmen zu bemerken ist. Aber vor einigen Jahren war der Zug so stark, daß selbst Künstler von ihm erfaßt wurden, von denen man dies nicht ohne weiteres erwarten konnte. Z. B. Ludwig Wüllner »la la« -Lieder singen zu hören, hätte man vor 10 Jahren als einen diesem Künstler gegenüber unerlaubten Witz empfunden. Unter der Marke »Volkslied« und dann weiterhin »Laute« war vor einigen Jahren fast alles möglich. Es traten sich mühsam mit der Gitarre begleitende Sängerinnen auf, deren Gesang in jeder Beziehung zu wünschen übrig ließ, und es hatte tatsächlich etwas den Anschein, als breche ein neues Zeitalter für die Dilettanten an, die mit aller Entschiedenheit die Rechte einer volkstümlichen Kunst vertreten und

auf diese Weise indirekt auf die Kunst wirken würden. Heute stehen wir noch mitten in dieser Bewegung drinnen, und es läßt sich noch nicht absehen, inwiefern sich der Einfluß auf die zeitgenössische Produktion in stärkerem Grade äußern wird. Daß so viel gesungene Lieder wie Reger's »Schlichte Weisen« in diese Bewegung hineingehören, ist jedem offenkundig.

Es ist nun von Wichtigkeit, daß der Ruf nach dem Volkslied, überhaupt nach volkstümlicher Kunst, bei den Männergesangvereinen kein selbständiges Echo gefunden hat, so naheliegend er gerade bei ihnen auch sein mußte. Es gehört überhaupt zur Charakteristik der ganzen Bewegung, daß sie ziemlich einseitig war und lange nicht alle Elemente, die von ihr Nutzen hätten ziehen können, in ihren Bann zog. Ein Beispiel: Es war bis dahin keiner von den vielen hundert Pianisten, die um allen Preis Aufsehen erregen möchten, so erfinderisch, sich von seiner Seite aus in den Dienst der volkstümlichen Bewegung zu stellen. Welche Erfolge hätte ein Klavierspieler erzielen können, wenn er Programme mit leichteren Kompositionen zusammengestellt, unsere Klassiker, überhaupt die Klavierliteratur, auf ihre Volkstümlichkeit untersucht hätte, wobei ein guter Walzer von Strauß nicht hätte fehlen dürfen. Welche gute Gelegenheit wäre es gewesen, mit Variationen über Volkslieder vorzutreten, solche vielleicht direkt zu extemporieren. Die Gelegenheit hierzu war vor einigen Jahren überaus günstig, aber was geht es dem Klavierspieler an, was der Sänger treibt, ein Zeichen für die Teilnahmslosigkeit und die geringe Kraft, die Initiative nach irgend einer Seite zu ergreifen, die für unser Musikleben vielfach so charakteristisch sind. Man kann dies etwa an folgendem Beispiel handgreiflich sehen. Diesen Winter gab ein junger Pianist einen Klavierabend, zu dem er extra Volkspublikum einlud, das er dann mit Bach's chromatischer Phantasie und spätesten Klaviersonaten Beethoven's traktierte. Die betreffenden Kreise müssen eben durch irgend eine überragende Persönlichkeit auf etwas hingelenkt werden. Ergreift aber unter diesen keine für die träge Masse die Initiative, dann wird eben der Anschluß verpaßt.

Auf dem Gebiete des Männergesangs wäre dies auch der Fall gewesen, wenn nicht ganz unvermutet der deutsche Kaiser anläßlich des Frankfurter Kaiserwettstreites im Jahre 1903 eingegriffen hätte. Wie der kurze Rückblick gezeigt hat, lagen die volkstümlichen Bestrebungen ziemlich in der Luft, es handelte sich vielfach einzig darum, sie für die einzelnen Gebiete nutzbar zu machen. Aus eigener Initiative hat dies der Männergesang nicht getan, und trotz aller Unterströmungen kamen die kaiserlichen Worte unerwartet und stießen auf Opposition. Die Männerchöre hielten der Forderung, das Volkslied zu pflegen, vor, daß dies bei ihnen immer der Fall gewesen sei, und daß ferner der Vortrag von Volksliedern für die Konkurrenz an Gesangwettstreiten wegen ihrer geringen technischen Schwierigkeiten gar nicht in Betracht kommen könnte. Das war vollständig richtig, man hatte aber dennoch übersehen, daß der Männergesang von der volkstümlichen Strömung der Zeit nicht eigentlich ergriffen worden war und das Volkslied von ihm einzig in der hergebrachten Weise gepflegt wurde; vollends eigene Wege einzuschlagen, war niemand eingefallen. Der Einfluß der kaiserlichen Worte zeigte sich während der letzten Jahre unverkennbar, was vor allem zeigt, daß sie zur rechten Zeiten fielen; vor zwanzig Jahren wären sie nutzlos gewesen, weil damals der Männerchorstil seine malerischen Fähigkeiten ausbildete und sich

Digitized by Google

in ihnen austoben mußte. In den letzten Jahren fand insofern das Volkslied stärkere Pflege, als man sogar ganze Volksliederkonzerte für Männerchor veranstaltete. Dann schien es mir, als wären in den letzten Jahren häufiger Bearbeitungen älterer Lieder erschienen. Jedenfalls spielt das Jahr 1903 eine wichtige Rolle in der Geschichte des deutschen Männergesanges.

Nun ist denn auch das Volksliederbuch für Männerchor, das der deutsche Kaiser anläßlich des Frankfurter Wettstreites in Aussicht stellte, vor einiger Zeit erschienen, und erweckt auch an dieser Stelle nach verschiedenen Seiten hin Interresse, wenn auch von einer eingehenderen Besprechung Abstand genommen werden muß. Die Bedeutung des Werkes zeigt sich äußerlich schon an der Wahl seiner Mitarbeiter, die von einigen unserer ersten Gelehrten sowie einer großen Anzahl unserer bedeutendsten Tonsetzer gestellt wurden. Dies ist vor allem ein Moment von ideeller Bedeutung. Die öfters erhobenen Vorwürfe, daß der Männergesang oft gerade von den ernstesten Musikern über die Achseln angesehen werde, werden nun wohl verstummen müssen, denn ein Blick auf das Volksliederbuch beweist das Gegenteil. Besonders können sie aber auch der Musikwissenschaft gegenüber nicht mehr geltend gemacht werden. Ohne ihre Hilfe, nämlich der des Vorsitzenden der Arbeitskommission, Freiherr Rochus von Liliencron, Prof. Dr. M. Friedländer und Prof. Dr. H. Kretzschmar, in literarhistorischer Beziehung Prof. Dr. M. Bolte, ist das Volksliederbuch, so wie es vorliegt, überhaupt nicht denkbar. Die Musikwissenschaft hat sogar weitaus die größte Arbeit geleistet, und dies verpflichtet noch besonders, von dem Werk an dieser Stelle Notiz zu nehmen. Es gibt nämlich nichts weniger als in gewisser Beziehung die ganze Geschichte des deutschen Liedes in sechs Jahrhunderten, geht also weit über alle Liedersammlungen für Männerchor hinaus. Hierin beruht denn auch ein Hauptwert des Werkes. Es verschafft den Sängern Bildungswerte von großer Bedeutung, indem es sie einen Blick in die Geschichte der deutschen Volkspoesie und der deutschen Liedmelodie tun läßt. Zum ersten Male im weitesten Umfang gelangt deshalb der Männergesang zu einer Verbindung mit der großen Kunst, er tritt gewissermaßen über sein enges Gebiet hinaus und macht sich, obgleich er selbst nur auf eine Geschichte von 100 Jahren zurückblicken kann, die ganze Musikgeschichte, soweit die kleineren Formen der Vokalmusik in Frage kommen, zunutze. Nicht als ob das Heranziehen älterer Lieder für den Männergesang etwas Neues wäre; gerade altdeutsche Lieder hat man schon seit längerer Zeit bearbeitet. Das Prinzipielle des Volksliederbuches besteht aber in der umfassenden Berücksichtigung des Liedes, wobei in der älteren und neueren Musikgeschichte dem Männergesang teilweise ganz neue Gebiete erschlossen wurden. Daß das Wertvollste nicht in der eigentlichen Männerchorliteratur, sondern in den Bearbeitungen früherer Liedsätze liegt, nimmt natürlich nicht wunder. Der durch das Liederbuch gehende Zug, möglichst alle Zeiten und insbesondere alle großen Komponisten dem Männergesang dienstbar zu machen, geht sogar da und dort wohl etwas zu weit. Wenn Bach mit Chorälen, Händel mit liedförmigen Arien vertreten ist, so wird man dies nur begrüßen können, wenn aber von Wagner ein ausgesprochenes Sololied, wie das Lied Steuermanns aus dem »fliegenden Holländer«, in vierstimmiger Bearbeitung auftritt und dazu noch bei einem Gesangseinschnitt der für Wagner wohl nicht besonders typische Seemannsruf »Hurrah!« (der Steuermann gehörte wohl der preußischen Marine an) aus eigenem Ermessen

des Bearbeiters hereingesetzt wird, so erheben sich dagegen Bedenken verschiedener Art. Aber im allgemeinen wird man auch den Transskriptionen moderner Stücke eine gewisse Berechtigung nicht abstreiten können.

Die Bearbeitungsfrage spielt bei einem Liederbuche, das derart in die Tiefen des deutschen Liedes geht, natürlich eine Hauptrolle. Erörtert ist an dieser Stelle die Frage schnell: Im allgemeinen stellten sich die modernen Bearbeiter gewissermaßen auf den Standtpunkt ihrer Kollegen im 16. Jahrhundert, soweit sich der Männerchorsatz für selbständige Stimmenführung hergibt, oder aber es wurde mehr oder weniger schlichter vierstimmig harmonischer Satz gewählt, wie es eben Melodie und Text mit sich brachte. So finden sich Bearbeitungen von der größten Einfachheit bis zu den schwierigsten Kombinationen, so daß jedem Verein Rechnung getragen ist. Dann und wann existiert ein Lied in zweierlei Bearbeitungen, und nichts kann einen Männerchor geistig mehr anregen, als wenn er sieht, wie verschieden zwei Bearbeiter ein Lied anzupacken verstehen, weil die Sänger gerade dadurch begreifen lernen, welch musikalische Kraft in alten Melodien steckt, wie phantasieanregend sie auf schaffende Künstler zu wirken vermögen. Man könnte über die Art und Weise der Bearbeitungen an der Hand dieses Liederbuches eine selbständige Abhandlung schreiben, die einen Beitrag zur modernen Musikgeschichte bieten würde. Seit Jahrhunderten ist die Frage der freien Bearbeitung nicht mehr so im Vordergrund gestanden wie heute, und dies nicht zum wenigsten gerade durch den Männergesang, der, im Gegensatz zum gemischten Chor, sich eine Weltliteratur auf künstliche Art zu bilden gezwungen ist. Das Volksliederbuch mit seiner überaus großen Auswahl an Liedern und den vielen Bearbeitern, unter denen sich, wie bereits bemerkt, unsere ersten Tonsetzer finden, bietet hier ein herrliches Material, und insofern wird das Buch an und für sich historischen Wert besitzen, weil es ein Dokument für unsere Stellung zu früheren Liedmelodien sowie auch für unsere schöpferische Kraft diesen gegenüber ist. Es findet sich ganz Herrliches an Bearbeitungen in dem Liederbuche, man sieht so deutlich, wie viele Brücken von hervorragenden Musikern zu der alten Kunst geschlagen sind, wie modernes Ausdrucksbedürfnis sich mit alten Kunstmitteln verbindet. Ich hebe nur eine Bearbeitung von Othegraven, den »Ruf an Sanct Raphael« (Nr. 86), einer Melodie aus dem Kölner Gesangbuch von 1623 hervor, um hierfür ein Beispiel zu geben. Welch erschütterndes Seelengemälde ist an der Hand der Melodie und des Prozessionstextes (es handelt sich wohl um die Pest) hier entstanden, wie streng wird aus der Melodie entwickelt, wie alt und wieder wie modern sind die Mittel. Derartige Bearbeitungen, die nicht vereinzelt dastehen, darf man ruhig neben solche aus dem 16. Jahrhundert stellen. Solche Schöpfungen einzustudieren und zum Vortrag zu bringen, muß für einen fähigen Dirigenten wirklich eine Freude sein, hier kann er die relativ künstlerische Misere des Männerchorstils vergessen.

Wenn gegen dieses System der Bearbeitung von gewissen Seiten Widerspruch und die Forderung nach einfachster Harmonisierung erhoben worden ist, so ist darauf nichts Ernstes zu antworten, denn die Einwände zeigen, daß man entweder die geschichtliche Bedeutung der Bearbeitungen nicht kennt oder den Männerchorstil auf primitive Ausgestaltung beschränkt wissen will. Ein Volksliederbuch im gewöhnlichen Sinne ist das Werk als Ganzes allerdings nicht, ein solches hätte aber auch nicht viel anderes bringen

können, als was es bereits in Menge gibt. Eine Diskussion über all diese Fragen gehört indes in spezielle Fachorgane.

Wie andere Liederbücher unserer Zeit, ist auch dieses Liederbuch nach dem Charakter der Lieder eingeteilt. Im ganzen sind es 610 Lieder, die die einzigartige Mannigfaltigkeit des deutschen Liedes in wahrhaft klassischer Weise dokumentieren. Die Rubrik »Geistliche Lieder« weist mit 87 Nummern den größten Prozentsatz auf, wobei es natürlich kein Zufall ist, wenn diese Abteilung fast ganz aus der Literatur früherer Jahrhunderte bestritten wird und besonders mit den Liebesliedern das künstlerisch Wertvollste präsentiert. Indes muß man sich die Sammlung selbst ansehen, um von ihr eine klare Vorstellung zu erhalten.

Die »Einführung« gibt in höchst dankenswerter Weise einen Abriß der Geschichte des deutschen Liedes und orientiert ferner über alles Notwendige der geleisteten Arbeit. Sehr wertvoll ist der Anhang, der für jedes Lied die Quellen usw. nachweist. Der ganze wissenschaftliche Apparat ist dabei in so unauffälliger Weise in Bewegung gesetzt, daß sich diese Seite des Volksliederbuches kaum aufdrängt, und dem Gegenstand Fernerstehende kaum daran denken, wieviel Arbeit dahinter steckt.

Noch nach einer anderen Seite ist das Volksliederbuch ein charakteristisches Denkmal unserer Zeit, wenn auch nach keiner angenehmen Seite hin. Obgleich es sich um ein hochherziges Geschenk des deutschen Kaisers an das deutsche Volk handelt, sind die größere Anzahl der Bearbeitungen und Lieder nicht frei, sofern sie der Genossenschaft für Aufführungsrecht steuerpflichtig sind: Nicht jedes Lied, und oft gerade das allerbekannteste, darf ohne weiteres öffentlich gesungen werden, weil der betreffende Bearbeiter selbst für dieses Ausnahmswerk auf seine Autor- d. h. Bearbeitungsrechte nicht verzichten wollte. Das ist sehr zu beklagen, weil, was sich schon jetzt zeigt, gerade kleinere Vereine von dem Genuß des einzigartigen Werkes ausgeschlossen sind. Daß es die Genossenschaft besonders auf eine Unterdrückung der kleinen, zahlungsschwachen Vereine abgesehen hat, ist dem Einsichtigen ja nicht fremd. Der Ausländer mag aber die erbärmliche Kleinlichkeit in der Handhabung des Gesetzes daran ermessen, daß der Deutsche seine patriotischen Gefühle bezahlen muß, wenn er seine Nationalhymnen »Heil dir im Siegerkranz« oder »Deutschland über alles« aus dem Volksliederbuch singen will! Die Satire auf gewisse Zustände im deutschen Musikleben ist hierbei fix und fertig. Indessen braucht auch diese Frage an dieser Stelle nicht näher erörtert zu werden. Ein überaus charakteristisches Denkmal für unsere Zeit ist aber das Werk auch in dieser Beziehung.

Das Volksliederbuch ist ein Ausdruck der volkstümlichen musikalischen Bestrebungen unserer Zeit und als solcher bis dahin das bedeutendste und charakteristischste Dokument. Es legt zugleich nahe, wie enge die volkstümlichen Bestrebungen mit der Kunst früherer Zeiten zusammenhängen und welches Interesse ihr ein Teil unserer bedeutendsten Tonsetzer — erinnert sei nur an Richard Strauß, der durchgängig ganz alte Lieder bearbeitete — durch ihre Mitarbeiterschaft und die Art ihrer Bearbeitungen entgegenbringen. Neue und alte Musik, moderne Kunst und moderne Wissenschaft haben in diesem Werk einen innigen Bund geschlossen, der sich zum Heile unserer Kunst in Zukunft wohl immer mehr befestigt.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

whole. A striking example of this is seen in the cantata "Christus der ist mein Leben" ("For me to live is Christ and to die is gain"). The opening chorus is founded on the chorale just named; in the course of the work three other chorales, all similar in subject, are used: these are "Mit Fried' und Freud'" (the German version of the "Nunc Dimittis"), "Valet will ich dir geben" (a farewell to the world), and lastly "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" ("When my last hour is come").

In twenty-one of the cantatas separate instrumental movements are found. These are sometimes comparatively short; but it was no uncommon thing for Bach to introduce a movement from one of his instrumental works at the beginning of a cantata. Thus the cantata "Wir danken dir, Gott", the first chorus of which the composer subsequently used for the "Gratias" of his Bminor mass, opens with an arrangement for organ and full orchestra of the prelude from the sonata for violin solo in Emajor; the cantata "Wir müssen durch viel Trübsal" has for its first movement the allegro of the Dminor clavier concerto, the solo part being given to the organ, and parts for three oboes being added to the score; while in another cantata, "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte", the first movement of the third Brandenburg Concerto (in G major) is employed. Many will remember the movement, which is fairly often to be heard at orchestral concerts, and will know that it is in ten parts—three violins, three violas, three violoncellos and continuo; let it be mentioned incidentally, as illustrating Bach's wonderful mastery of polyphonic writing, that, when introducing the movement into the cantata, he adds to these ten parts five new ones for wind instruments without altering those already written!

In fifteen instances we find cantatas of considerable dimensions divided into two parts; the large majority of these belong to the Leipzig period. When the work was thus divided, the first part was given before, and the second after the sermon. We mostly find in such cases that the first part is in the form previously described as the most usual—viz., a chorus, two solo numbers, and a chorale, with recitatives connecting the various numbers; the second part generally has the same form, but without an opening chorus. In two cantatas, "Die Elenden sollen essen" and "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", an instrumental movement opens the second part.

Bach made great use in these cantatas of the close connection existing in the minds of the congregation between the words and music of the chorales. A few examples, out of many that might be given, will show this; the illustrations will be some of those in which the words of the chorale are not sung, but only suggested, the melody being heard in the orchestra. The first cantata which may be cited is "Du sollst Gott deinen Herrn lieben", composed during the early part of his residence in Leipzig, probably between 1724 and 1727. The opening chorus is a free fugue on the words "Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy strength, and thy neighbour as thyself". This text evidently reminded the composer of Christ's comment upon it, "On these two commandments hang all the law and the prophets"; to remind the congregation also of this, he introduces as a canto fermo on the trumpet, high above all the voices, to ensure of its being clearly heard, the melody of the chorale "Dies sind die heiligen zehn Gebot'" ("these are the holy ten commands"), imitating it in the bass with a canon in the fifth below by augmentation.

The melody and the words belonging to it were so familiar to his hearers that there could be no possibility of its suggestiveness not being recognized.

A second example is found in the magnificent cantata "Wachet, betet, seid bereit allezeit" ("Watch and pray, be ye always ready"). The words deal with the subject of the Last Judgment, and towards the end a very declamatory bass recitative occurs, describing the dread of the soul at the summons to judgment and the sound of the last trumpet. The harmonic progressions are unusually bold, even for Bach; there is nothing more striking in the Chromatic Fantasia itself. Then, in the middle of the tumult of the orchestra, is heard on the trumpet the chorale "Es ist gewisslich an der Zeit", a melody familiar to us in this country as "Luther's Hymn": —

"Great God, what do I see and hear?
The end of things created".

The English hymn, let it be observed, is a free paraphrase of the German. It will be readily understood what a wonderful effect the introduction of the well-known melody produces in such a connection.

One more example. The opening chorus of the cantata "Es ist nichts gesundes an meinem Leibe", is a double fugue on the words in the third verse of the 38th Psalm, "There is no soundness in my flesh because of thine anger; neither is there any rest in my bones because of my sin." While the fugue (which, it should be mentioned, has independent accompaniments for the strings), is proceeding, Bach in the most wonderful manner introduces in the middle of the harmony, on the brass instruments the chorale —

"Ach Herr, mich armen Sünder
Straf nicht in deinem Zorn."

the metrical version of the beginning of the same psalm, "O Lord, rebuke me not in thy wrath, neither chasten me in thy hot displeasure." It is difficult to know which to admire more, the appropriateness of the quotation or the marvellous skill and ingenuity with which its introduction is effected.

Without a single exception, Bach's cantatas are written with orchestral accompaniment; but the composition of his orchestra varies greatly in the different works. In two cases no wind instruments are employed, the accompaniment being for strings and organ only; while in some half-dozen cantatas such wind instruments as are introduced merely double the strings or the voices in unison. But a much more elaborate orchestration is frequently to be met with. To mention a few instances of a very full orchestra: — "Gott ist mein König" has parts for two flutes, two oboes, bassoon, three trumpets, drums, strings, and organ. In "Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" we find three oboes, tenor oboe (called "taille" in the score), bassoon, three trumpets, drums, two violins, two violas, two celli, double bass an organ; while in "Christen, ätzet diesen Tag" and "Preise, Jerusalem, den Herrn" there are four trumpet parts. Between twenty and thirty of the cantatas are scored for what may be called full orchestra, with trumpets and drums; even when a smaller force is employed, the variety of Bach's combinations is surprising, while some are extremely curious. Sometimes no violins are used; the cantata "Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" is scored throughout for two flutes, four violas, bassoon, basses and organ, the flutes doubling the first and second violas in the octave above;

in one of the best known cantatas, "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit," the only instruments employed are two flutes, two viole da gambe, basses and organ. In several movements we see solos accompanied only by wind instruments and organ; at other times we find the voice parts of a chorus doubled by the trombones, this latter being mostly met with in movements founded upon a chorale. One chorus, "O Jesu Christ, mein Lebens Licht," is accompanied by brass only; but this was an exceptional case, as the movement was written for a funeral, and was to be performed in the open air, as a processional hymn on the way to the grave. In only one instance in all Bach's works—the chorus "Es ist nichts gesundes," referred to just now in speaking of the treatment of the chorale—do we find really obbligato parts for the trombones.

A very curious treatment of the solo voice should be mentioned here. In two cases we find it as one of the middle parts of a four-part harmony. In the cantata "Schauet doch und sehet," an alto voice is treated as one part of a quartett of which the other three parts are given to two flutes and two oboi da caccia (Cors anglais) in unison. A similar instance will be seen in the alto air of the cantata, "Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust," where the two upper of the three accompanying parts are allotted to solo stops on the organ, two manuals being expressly indicated, while the violins and violas in unison play the bass of the harmony. Students of the "Passion according to Matthew," will remember that the soprano air in A minor, "Aus Liebe will mein Heiland sterben" (always omitted in performances, in this country at least), is similarly accompanied.

A most important part of the accompaniment in these cantatas was that given to the organ. Excepting in the rare cases just mentioned, the organ was used in every movement. This is proved by the fact that in every instance, and they are very numerous, in which the original parts have been preserved, an organ part is invariably to be found—frequently two organ parts, one being transposed, as the organs in the two churches at Leipzig where the works were performed were at different pitches. These organ parts were sometimes written, and still more frequently figured, by the composer himself; it is absurd to suppose that so busy a man would have wasted his time in writing a part for an instrument that was not to be used. Many of the airs were accompanied only by the basses and the organ, all the harmonies being filled up by the latter; and the figures often indicate clearly Bach's intentions. Unfortunately in many places where they would be most desirable they are not to be found, the bass being left unfigured. The explanation is interesting. It is known that in the simpler movements Bach conducted, and left the organ in the hands of one of his pupils, who would be perfectly qualified to play from a figured bass; but when the organ part was of special importance, he generally took it himself, and in that case, as he knew perfectly well what he intended, there was no necessity for him to indicate the harmony by figures.

Bach's vocal music is in general so polyphonic that his cantatas offer considerable difficulties to the performers—far greater than are to be found in his great contemporary Handel's oratorios. With Handel the instruments in the choruses mostly double the voices, either in the unison or the octave; with Bach, on the other hand, we very often find that all the orchestral parts excepting the bass, sometimes even the bass as well, are absolutely in-

dependent of the voices, and of at least equal importance. It is nothing unusual to find a whole chorus written in harmony of eight, ten, or occasionally even more parts. In order to realize the effect intended by the composer, it is necessary that all the parts, whether for voices strings or wind should be approximately of equal strength. Documentary evidence is in existence regarding the performances of Bach's works under his own direction. In a memorial which Bach presented to the Leipzig Town Council in 1730, dealing with the number of musicians necessary for the proper performance of the music at the churches served by the Thomasschule, where he was director, he names three voices to a part as the minimum, adding a "N.B.— How much better it would be if there were four to a part, and each choir consisted of sixteen singers." Against this vocal force he requires an orchestra of from 20 to 24, including three trumpets and drums. In his cantatas we frequently, as already mentioned, find this large instrumental force employed to accompany a chorus of three voices to a part. There is less reason to be surprized at this to us unusual balance, if one remembers what was said just now—that in most of Bach's choruses all the instrumental parts are generally of exactly the same importance as the vocal, and it is necessary that all should be heard with equal distinctness. Of course the penetrating tone of the trumpets would stand out clearly under any circumstances; but what chance would a melody for flute or oboe, in the middle of the harmony, have if either the chorus or the strings were too numerous? For this reason, Bach's choral works are not well suited for our large festival choirs or choral societies. I admit that the vocal parts gain in grandeur from being sung by a large mass of voices; but, as it is quite impossible under ordinary conditions to increase the band in the same proportion, the proper balance is entirely destroyed, and many of Bach's effects are altogether lost. I would far rather hear one of the Church Cantatas with a small choir and orchestra at a church than at either Leeds or Birmingham.

It is very doubtful whether Bach ever heard a really adequate rendering of these glorious works. His memorial just quoted shows, when he enters into details, that, with the exception of eight professionals, his entire chorus and orchestra were composed either of pupils at the Thomasschule or of University students. Of the former, only about one-third were of any real service, while the latter, being unpaid, could not be relied on to attend regularly, even if they were competent. It will be readily understood how utterly unintelligible such music as Bach's must have been to the average schoolboy; and one shudders to imagine what the effect must have been of such intricate and elaborate choruses as are found in these cantatas, when given under such conditions as seem to have been the only possible. The solo numbers, many of which are so difficult that only a great, and let me add a sympathetic artist, can do them justice, will probably have fared even worse.

London. **Ebenezer Prout.**

Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung.

(Fortsetzung und Schluß.)

Aber Mattheson bleibt nicht nur bei Andeutungen, sondern bemüht sich auch Regeln aufzustellen, wie aus einem Stück der innewohnende Affekt

herauszulesen sei und wie der Komponist zu verfahren habe, um ihn zu bewirken. Freilich haftet seine Analyse noch sehr an der Oberfläche, und statt elementaren Erscheinungen wie Rhythmus und Dynamik auf den Grund zu gehen, bleibt es bei einer summarischen Aufzählung der Affekte in einzelnen französischen Tanzstücken. Er zeigt, welche Leidenschaft ein Menuett, eine Sarabande, Courante, Gigue usw. zum Ausdruck bringe und nennt da: Stolz, Hochmut, Hoffahrt, Demut, Geduld, Sehnsucht, Rache, Hoffnung, — Affekte also, die zum großen Teil dem Musikausdrucke unzugänglich sind. Wo die Erklärung sich zu näherer Bestimmung herbeiläßt, etwa bei der Definition der musikalischen »Hoffnung«, da hält sich die Terminologie an allgemeine Ausdrücke wie »beansprucht lieblichste Führung der Stimme und die süßeste Klangmischung der Welt«. Immerhin ist es bereits ein Fortschritt, daß die früher sehr schnell erschöpfte Kategorie von Adjektiven, welche einen musikalischen Gefühlsausdruck bezeichnen können, durch Worte wie: zärtlich, schmeichelnd, tändelnd, schmachtend, stolz, frech usw. bereichert wird, denn darin zeigt sich das stärker werdende Bedürfnis, zum geistigen Gehalt eines Tonstücks vorzudringen und ihn schärfer zu charakterisieren.

In diesem Sinne hatte Mattheson bereits in Joh. David Heinichen, dem Dresdener Kapellmeister, einen energischen Vorkämpfer gefunden. Schon in seiner 1711 zum ersten Male erschienen, 1728 wieder aufgelegten Generalbaßschule wettert Heinichen gegen Tradition, Zopf und Formelzwang und stellt mit einem Freimut ohnegleichen die Musik als eine spontan aus dem Innern hervorbrechende Äußerung der schöpferischen Persönlichkeit hin. Was die Alten in Theorie und Praxis der Musik hervorgebracht, das sei höchst ehrenwert, aber in heutigen Zeiten unbrauchbar; denn von den beiden Principiis, die sie der Musikübung zugrunde gelegt: *Ratio* und *Auditus*, hätten sie in ungebührlicher Weise die Ratio bevorzugt, während heutzutage das Ohr als einziger Schiedsrichter in musikalischen Fragen gelten müsse. Wir wollen keine Augenmusik, ruft Heinichen entrüstet aus, keine papierene Musik, in der die »unschuldigen Noten bald theoretice nach dem mathematischen Maßstabe und der Proportionselle« ausgemessen und Gesichtskontrapunkte konstruiert werden, sondern Musik, welche die Affekte erregt und das Gehör als das »wahre objectum musices« vergnügt. In diesem Programm steckt so viel fortschrittlicher Musikgeist, so viel natürliches Empfinden und gesunde Musikästhetik, daß man sich den Rückfall des Mizler'schen Kreises in abstrakte mathematische Deutungsversuche nur aus dem noch immer mächtig weiterwirkenden Drange erklären kann, tatsächlich Gegebenes aus übersinnlich Begrifflichem abzuleiten. Ja, wenn Heinichen, der ehemalige Leipziger stud. jur., die juristische Regel »*Cessante ratione prohibitionis cessat ipsa prohibitio*« auf die Musik anwendet und sagt: so oft die Ursache eines Verbots wegfällt, dessentwegen eine Regel gegeben wurde, so oft fällt auch das Verbot selbst weg, so eröffnet er damit der Musikpraxis jene freie, subjektive Handhabung der Mittel und des Ausdrucks, die keineswegs sofort in ihrer ganzen Tragweite begriffen wurde. Wenn trotzdem auch ihn an anderer Stelle der Aufklärungsteufel packt und er jungen Komponisten, denen es bei der Setzung von Opernarien an Erfindung fehlt, den Gebrauch der oratorischen Topik mit ihren Fragen *Quis*, *Quid*, *Ubi* usw. empfiehlt, wenn er schließlich auch gegen die Erfindung von Themen mit Hilfe der Permutation einzelner Töne nichts Erhebliches einzuwenden hat, so ist das eben

der Sold, den er so gut wie andere Männer der Aufklärung ihrer Zeit entrichteten.

Fassen wir die Lehre von den musikalischen Affekten, wie sie sich in Deutschland bis etwa zum Jahre 1740 bei den wortführenden Schriftstellern ausprägt, zusammen, so finden wir, daß das Musikempfinden sich gegen früher ungemein verfeinert hat und sowohl in der musikalischen Kritik wie im Musikunterricht die Maßstäbe viel häufiger aus der eigenen seelischen Erfahrung genommen werden. Aber an einer wissenschaftlichen Begründung der Lehre, an einem festen Prinzip fehlte es noch immer. Wir hören zwar fortwährend von einer »Expression« der Affekte, aber wie diese durch Vermittlung der Töne zustande komme, wurde mehr geahnt als eingesehen. Der junge Komponist, der einen Affekt musikalisch ausdrücken wollte, war auf die eigene Erfahrung und aufs Studium berühmter Vorbilder angewiesen; eine praktische Anleitung von seiten des Lehrers fehlte, wenigstens sind ausreichende schriftliche Belege dafür nicht vorhanden. Daß immerhin dem Gebildeten dieser Tage die musikalischen Termini für Gemütsbewegungen aller Art geläufig waren, und auch der Dilettant schon sofort z. B. aus dem Instrumentalvorspiel einer Arie den in dieser selbst herrschenden Affekt herauszulesen imstande war, ist sicher. Für den Affekt des Zorns, der stürmischen Liebe, der Entrüstung usw. bestanden musikalische Ausdrucksformeln, die gleichsam als äußere Wahrzeichen dieser Affekte allgemein bekannt waren und die Vorstellung derselben beim Hörer auslösten. Ähnliche ästhetische Werte wurden wohl auch den sog. Manieren, den Trillern, Mordenten, Vorschlägen beigelegt, von denen jedes einen besonderen Affekt spezifisch verkörperte.

Es herrschte also noch eine schrankenlose Empirie, die durch eine rationalistische Theorie, deren Basis auf alten unerklärten psychologischen Grundtatsachen ruhte, systematisiert und eingeschränkt wurde. Der Kardinalfrage: wie kommt der musikalische Gemütseindruck nun wirklich zustande, wird beharrlich noch ausgewichen. Selbst Gottfried Ephr. Scheibel, der schon 1722 in seinem Buche »Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik« das Problem auf das schärfste zugespitzt hatte, blieb in Descartes'schen Ideen befangen und setzt das zu Beweisende als jedermann bekannt voraus.

Da schrieb im Jahre 1743 der Franzose Batteux sein Buch über die Zurückführung der schönen Künste auf ein einziges ästhetisches Prinzip, d. h. auf das Prinzip der Nachahmung, und zwar der Nachahmung der Natur, und damit war sowohl für die französische wie für die deutsche Musikästhetik das erlösende Wort gefunden. Skrupellos angenommen, ausführlich kommentiert und auf seine Konsequenzen hin geprüft, wird das Prinzip der Nachahmung der Eckstein der allgemeinen wie der Musikästhetik der folgenden Jahrzehnte, und ich möchte sagen, man spürt ordentlich bei der Lektüre der daraufhin erschienenen Schriften und Aufsätze die Erleichterung, die mit der Gewinnung dieses scheinbar festen Pols im Gewissen der Musikästhetiker Platz griff. — Freilich, es war ja nur ein Wort, ein Begriff, der gar nicht einmal neu entdeckt, sondern nur von Plato und Aristoteles herübergeholt zu werden brauchte, und bereits von den italienischen Operntheoretikern des 17. Jahrhunderts auf seine Konsequenzen hin geprüft war, der aber gerade jetzt wieder durch seine Evidenz bestach und in Deutschland um so vertrauensseliger entgegengenommen wurde, als er im Lande des feinen Geschmacks, in Frankreich, wiedergefunden war und nun durch

Batteux aufs neue wissenschaftlich begründet schien. Jetzt war auch jener Teil der Musik, mit dem die empirische Affektentheorie nichts anzufangen wußte: die schildernde Programmusik geborgen. Ja die »malende Musik« rückt jetzt derart weit in den Vordergrund, daß das Zeitwort *peindre* als Inbegriff dessen galt, was die Musik überhaupt zu leisten imstande war. Eine Musik, die nichts malt, ist nur Geräusch, heißt es von nun an häufig. Wie eine Erleuchtung brach es herein, daß die Musik nicht mehr abseits im Reiche der Künste stehe, sondern gleich ihren Geschwistern eine Kunst der Naturnachahmung sei, daß sie alles schildern, alles malen könne, und daß folglich die vornehmste Kunst des Tonsetzers darin bestehe, die Gegenstände, gleichgültig ob psychischer oder physikalischer Art, möglichst lebendig nachzuahmen. Viel Geist wird namentlich von französischer Seite dazu aufgewandt, die verschiedenen Klassen dieser Nachahmung aufzustellen und zu vergleichen, — folgen wir aber den Räsonnements bis auf die letzten Spuren, so sehen wir den springenden Punkt auch hier unberücksichtigt. Vage Vergleiche, blühende Redewendungen, Zitate und Hinweise auf jedermanns Erfahrung müssen für wirklich tiefdringende Untersuchungen über das Verhältnis der Musik zur Menschennatur entschädigen.

Und dennoch bezeichnet die musikalische Nachahmungsästhetik einen weiteren Fortschritt in der Erkenntnis: das Interesse am formalen Teile der Tonkunst tritt mehr und mehr zurück hinter dem Interesse am Inhalt des Musikstücks: wir haben die Anläufe zu einer wesentlich vertieften inhaltlichen Musikästhetik vor uns im Gegensatz zu der mehr formalistischen früherer Zeit. Und dann melden sich auch deutliche Anzeichen einer Vertiefung der Theorie des musikalischen Hörens, so daß d'Alembert im *Discours préliminaire* der Encyclopédie française geradezu aussprechen konnte: nachdem die Kunst, Musik zu erlernen, allgemein geworden, sei es nunmehr an der Zeit, auch die Kunst Musik zu hören auszubilden.

Aber es fehlte auch nicht an Irrtümern und Mißverständnissen. Man fing an, den im Tonbilde nachgeahmten Affekt mit dem realen Affekt selbst zu verwechseln. So sagt z. B. Quantz in seiner Flötenschule (1752): »Um ein Adagio gut zu spielen, muß man sich soviel als möglich in einen gelassenen und fast traurigen Affekt setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in ebensolcher Gemütsverfassung vortrage, in welcher es der Komponist gesetzt hat«. Und an anderer Stelle: »Der Vortrag ist schlecht, wenn man spielt, ohne selbst gerührt zu werden«, eine These, die auch in der Folgezeit bis vor Kant von den praktischen Musikern vertreten wird und in mancher Künstleranekdote fortlebt.

So vergrub sich die Musikästhetik in eine Theorie, die Objektives und Subjektives, Ästhetisches und Außerästhetisches durcheinander mengte, die aber doch so viel Überzeugendes an sich hatte, daß sie sich in abgeschwächter Form bis ins 19. Jahrhundert fortpflanzte. Noch Gervinus verteidigt in seinem 1868 erschienenen Buche »Händel und Shakespeare« die musikalische Nachahmungstheorie, obwohl Hanslick schon 15 Jahre vorher ihr eine empfindliche Bresche geschlagen hatte.

Von Batteux an beherrscht französischer Geist die Musikästhetik; die vorher bis zu einem gewissen Grade selbständige deutsche verliert ihre Selbständigkeit, sie läßt sich von jener ins Schlepptau nehmen. Und das geschieht nicht nur hinsichtlich des Nachahmungsprinzips, sondern auch in der Popularisierung eines neuen Musikstiles, dessen Umsichgreifen in Deutsch-

land und Frankreich vielleicht mit den neugewonnenen ästhetischen Anschauungen im Zusammenhang steht.

Ähnlich wie ums Jahr 1600 eine heftige Reaktion einsetzte gegen den vielstimmigen Tonsatz, den man als schwülstig und unpersönlich empfand, ebenso erhob sich im fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Widerspruch gegen die polyphone kontrapunktische Musik, und den wahrlich nicht wenigen schon bestehenden Problemen wurde ein neues hinzugefügt, nämlich: welches Prinzip ist das wertvollere: die Melodie oder die Harmonie?

Deutschland liebte von je die harmonische Musik, Bach's Schaffen krönte sie. In Frankreich bestand schon im 17. Jahrhundert eine Abneigung gegen polyphones Stimmgewebe, die durch das Vorherrschen der Oper genährt wurde und jetzt mehr als je hervortrat, wo man den Ausdruck des Natürlichen, des Persönlichen im Tonstücke suchte. Die beiden einflußreichsten musikalischen Wortführer Frankreichs: Rameau und Rousseau standen sich hier als Gegner gegenüber, Rameau als Verteidiger der Harmonie, Rousseau als Verteidiger der Melodie. Rousseau behält den Sieg und weist schon 1749 in seinen Artikeln in der Encyclopédie nach, daß nie und nimmer durch die bloße Harmonie etwas nachzuahmen sei, daß vielmehr einzig die Melodie Ausdruck und Leidenschaft vermitteln könne und daher jene an Wert bedeutend übertreffe. Noch schärfer formuliert er diese ästhetische These in seiner berühmten *Lettre sur la musique française* vom Jahre 1753, in der erbarmungslos über die harmonische, d. h. kontrapunktische Setzart zu Gericht gesessen und die einfach harmonisierte Melodie als die einzige Musik des Gefühls ausgerufen wird. Damit hatte Jean Jacques in der Tat dem Zeitempfinden in unzweideutiger Weise Ausdruck verliehen. In Deutschland trat vielleicht zu allererst Joh. Ad. Scheibe mit dem Urteil: Die Harmonie sei eine barbarische, gotische Erfindung 1745 auf Seite der Franzosen.

Die damit eingeleitete zweite Periode der Aufklärung ist die Zeit der Kantabilität, die Zeit der melodischen Talente, die Zeit Mozart's. In der Musikästhetik wird sie durch eine die ältere Affektenlehre fortsetzende und bedeutend vertiefende Theorie des musikalischen Gefühls bestimmt, die freilich einseitig genug vorging, wenn sie die gewaltigen Wirkungen der musikalischen Polyphonie unterschätzte. Das rationalistische Prinzip der Naturnachahmung wird jetzt mehr von der gefühlsmäßigen Seite her gefaßt, die bloße realistische Tonmalerei nur zugelassen, wo sie als Korrelat der Seelenschilderung gilt, etwa wie in Gluck's Opern, in Benda's Melodramen. Diese Seelenschilderung selbst, ausgedrückt durch die gesangvolle Melodie in der Oberstimme, bildet den Nerv der Tonkunst dieser Zeit, und ihren Gesetzen hatten sich Harmonie, Dynamik und Instrumentation unbedingt zu unterwerfen. Frankreich klärt in Zukunft seine musikästhetischen Anschauungen vorwiegend in Form von öffentlicher Polemik, Deutschland liefert wertvolle philosophische und theoretische Beiträge zum Wesen der Melodie, England stellt in Avison und Daniel Webb Musikästhetiker neueren Schlages und sieht in seinen Grenzen in Joh. Christ. Bach, Sebastian's jüngstem Sohne, und Karl Friedr. Abel zwei melodische Talente ersten Ranges wirken, während Italien, die Heimat der musikalischen Aufklärung, auf schriftstellerisches Eingreifen verzichtet und im Bewußtsein, die edelste Melodiequelle Europas zu sein, lediglich seine Musik und seine Musiker sprechen läßt

Die Inthronisation der Melodie bedeutet in der Musik des 18. Jahrhun-

derts das Zeichen des Umschwungs im Geistesleben von der *Ratio* zum *Sentiment*, zur Empfindsamkeit. Das Individuum, nachdem es durch den Schule des Rationalismus gegangen, will sich nicht mehr durch Vernunftschlüsse und Dogmen leiten lassen: Der Aufwand von Vernunfttätigkeit, die das Erfassen von kontrapunktischer Musik, von Fugen, von sog. »gearbeiteten« Stücken erheischte, war ihm gleichsam gegen das Gefühl. Sich vielmehr auch beim Musikhören so leicht als möglich in den Zustand der Glückseligkeit zu setzen, das war hier allgemeines Bestreben. Der Dilettantismus und das ungebildete Volk lernten am ersten die Tragweite des neuen Stils schätzen, denn durch die leichtere Einfühlung in die Melodie wurde auch der gemeine Mann einer gewissen Urbanität teilhaftig, die Macht der Melodie war weder durch Schranken der Nation, noch des Standes oder der Bildung eingeengt. Und das fühlten alsbald die Philanthropisten, die gerade den niederen Ständen den Himmel auf Erden bereiten wollten. Aus ihrem Schoße ging das volkstümliche, auf schlichter Melodiegebung beruhende Strophenlied von neuem hervor. Ein Jahr nach Rousseau's »Lettre«, 1753, beginnt das Wirken der Berliner Liederschule mit der Odensammlung von Christ. Gottfried Krause, in deren Vorwort frank und frei die Abhängigkeit ihres Inhalts von französischen Mustern bekannt und gesagt wird, daß die Lieder so gesetzt seien, daß sie auch ohne Begleitung, z. B. beim Spazierengehen gesungen werden können, wobei nach völlig Rousseau'scher Weise dem Verfasser als Ideal ein glücklicher Bauer vorschwebt, der singend mit einer Zwiebel in der Hand durch die Felder schreitet. Es beginnt die Herrschaft der Durtonart über die Molltonart, und wenn Goethe in der »Italienischen Reise« gelegentlich bemerkt, ihm sei ein Allegro lieber als die langgezogenen, sehnsüchtigen Töne eines Adagios, weil diese uns an die trüben, melancholischen Stunden des Lebens erinnern, so sprach er damit im Sinne sowohl der Musikkenner, wie der Musikdilettanten seiner Zeit, beweist aber auch zugleich, wie leicht selbst die künstlerische Elite der Generation sich zu einer Trübung des reinen ästhetischen Eindrucks verleiten ließ durch Gedanken an reale, außerästhetische Affekte.

Die Musikästhetik dieser Zeit spricht sich am besten in der musikalischen Produktion aus; der literarische Bestand ist im ganzen nicht sonderlich reich an originellen Schriften, wenigstens soweit sie grundlegende Fragen betreffen; auch fehlen die vielen literarischen Fehden der ersten Periode. Über die Prinzipien war man sich einig geworden und suchte nun die gewonnenen Resultate beziehungsreich in den Schatz der Allgemeinbildung einzuarbeiten, zum Teil auf den wissenschaftlichen Grundlagen einer neuen Seelenlehre, — man fängt z. B. an, die Wirkungen der Musik auf das Nervensystem zu analysieren —, zum Teil unter erneuter Anwendung phantastischer Spekulationen, die sich von den älteren, rationalistischen nur wenig unterscheiden und in des Franzosen Grétry seltsamer Affektentheorie (in seinen Memoiren 1797) und in Daniel Schubart's bekannter Charakteristik der Tonarten (in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, geschrieben um 1790) ihren Höhepunkt erreichen.

Sehr häufig werden jetzt Grenzfragen aufgeworfen, die Beziehungen zwischen Musik und Dichtung, Musik und Malerei untersucht und als Reaktion auf die allzu sorglose Batteux'sche Subsumierung der Künste unter einen Grundsatz die Trennungspunkte und spezifischen Ausdrucksmittel derselben festgestellt. Hierzu wollte auch Lessing als Fortsetzung seines Laokoon einen

Beitrag liefern. — Auch das erwachende Interesse für die Musikhistorik, namentlich für die Musik des durch Winkelmann neubelebten Hellenentums zeitigt manche gute musikästhetische Untersuchung, wobei allerdings noch immer die alte, müßige Frage nicht vergessen werden kann, ob man berechtigt sei, die moderne Oper der antiken Tragödie an die Seite zu stellen.

Besonders günstig äußert sich der Geist der neuen Ästhetik in der musikalischen Erziehungslehre, der sich die Aufklärung von Anfang an mit Eifer gewidmet hatte. An Stelle der alten, oft mechanisch-rationalistischen Unterweisungen zum Singen und Spielen tritt jetzt ein geordneter Lehrgang, der auf stufenweise Entwicklung der Fähigkeiten Rücksicht nimmt. Hatte schon 1756 der Franzose Blanchet vom Sänger ausgebreitete anatomische Kenntnisse verlangt zur Bildung eines schönen, einwandfreien Gesangstones, so wird jetzt auch die Instrumentaltechnik, der Anschlag auf dem Klavier, der Bogenstrich auf der Violine Gegenstand ästhetischen Nachdenkens, und statt auf ein Heer von toten Regeln zu verweisen, wird in den neuen musikalischen Elementarbüchern immer häufiger das tönende Beispiel selbst dem Schüler zur Nachahmung vorgelegt.

So sehen wir denn, je näher wir dem Ausgange des 18. Jahrhunderts kommen, das Alte mehr und mehr umgebildet werden, und was beim Beginne der Aufklärung noch ungeklärt an verworrenen Begriffen haftete, von einer an Erkenntnissen reicheren, im Gefühlsleben fortgeschritteneren Zeit gesondert und umgearbeitet werden. Freilich weder die ältere noch die jüngere Periode der Aufklärung hat befriedigende Lösungen der Probleme gebracht; was in der einen an Rationalismus überwog, das ersetzte die andere durch ein Übermaß von Gefühl; weder die Musikästhetik der einen noch die der andern hat über ihre Zeit hinaus volle Geltung besessen. Und das ist nur natürlich. Denn jeder Abschnitt in der Weltgeschichte, der eine eigene Kunst hat — so sagten wir am Anfang — hat seine eigene Ästhetik: eine immer und überall giltige Ästhetik gibt es nicht. Aber die ästhetischen Leistungen der Aufklärung, wie man sie auch beurteilen möge, trugen ihre Früchte. Denn aus dem Zwange der Kirche, aus dem Stande einer weltlichen Gelegenheitskunst hat die Aufklärung die Musik zum Range einer freien, selbständigen, um ihrer selbst willen geübten und bestehenden Kunst erhoben, der nunmehr nur ihr gutes Recht geschah, wenn sie nach einer vorübergehenden Unterschätzung durch Kant in die großen metaphysischen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts aufgenommen wird und in den Schriften Schopenhauer's und Wagner's eine großartige Apotheose erfährt.

Leipzig. **A. Schering.**

Musikberichte.

Dresden. Der Mozart-Verein hat in diesem Winter drei Musikaufführungen und ein Extrakonzert veranstaltet. Seine Bestrebungen sind darauf gerichtet, Werke von Mozart und dessen Zeitgenossen zur Aufführung zu bringen, die weniger bekannt sind und selten auf die Programme gelangen. So wurde das Publikum, das in diesen Konzerten immer sehr zahlreich erscheint, mit zwei wohl ganz unbekannten Werken von Joseph Haydn bekannt gemacht: das erste war die Ouvertüre zu der Oper »*L'isola disabitata*« (Die einsame Insel), die aus dem Jahre 1779 stammt und von Josef Liebeskind für die größeren Raumverhältnisse der jetzigen Konzertsäle durch Hinzufügung einzelner Blasinstrumente eingerichtet worden ist; das andere eine Arie für Alt aus der unvollendeten Oper »Orpheus und Eurydike«. Sie schildert

den Schmerz des Orpheus um die zum zweiten Male verlorene Geliebte in ergreifenden Tönen und mit bedeutsamen dramatischem Ausdruck. Sängerinnen, denen ein solcher zu Gebote steht, ist sie wärmstens zu empfehlen. Freilich wird ihnen vorgehalten werden, daß die Arie »Ach ich habe sie verloren« von Gluck viel schöner und darum auch der von Haydn vorzuziehen sei. Solche nichtssagende Redensarten bleiben niemandem erspart, sobald die gewohnten Bahnen einmal verlassen werden, trotzdem fortwährend der Ruf nach Neuheiten und Abwechslungen ertönt. In diesem Falle liegt nun die Sache so, daß die Arie von Gluck allerdings ein wunderschönes Musikstück ist, daß sie jedoch in keinem Verhältnis zu der verzweifelten Situation steht, in der Orpheus in diesem Augenblicke sich befindet. Da hat der Vater Haydn einen ganz anderen Ton angeschlagen, der — viel richtiger ist und beweist, daß er einen scharfen Blick für die Forderungen der Bühne besaß, wenn ihm auch seiner ganzen Veranlagung nach die Kraft fehlte, sie durchgehends zu erfüllen.

Von Mozart wurden zwei Klavierkonzerte aufgeführt: das erste, das aus dem Jahre 1784 stammende in B-dur, spielte Frau Clotilde Kleeberg-Samuel und benutzte dazu die Kadenzen von Reinecke; das zweite war das in C-moll, das am 24. März 1786 beendigt worden ist. Es wurde von Herrn Richard Buchmeyer gespielt, der auch Kadenzen dazu geschrieben hat. Sein Vortrag des Konzertes zeugte von einem liebevollen Eingehen auf die Absichten des Komponisten, vielleicht von einem zu liebevollen, indem der Spieler sich zu sehr an die gegebenen Vorschriften hielt, was auch von dem Dirigenten gesagt werden kann. Wir wissen, daß Mozart die Klavierstimme in seinen für dieses Instrument berechneten Konzerten nie ganz so ausgeschrieben hat, wie er das Werk gespielt wissen wollte. Sie bildete nur eine Vorlage, um die Virtuosität des Spielers nicht einzuengen. Diesem fällt hier die Aufgabe zu, vielleicht im Verein mit dem Dirigenten, die Instrumentation vermittelst des Klaviers auszufüllen und zu erweitern. Wie weit dies in dem vorliegenden Falle schon geschehen ist, kann ich nicht feststellen, da ich den Vortrag nicht mit den Noten in der Hand verfolgt habe; es waren aber verschiedene Stellen, besonders in den Holzbläsern, ungedeckt geblieben, so daß der gesättigte Klang, den Mozart stets zu erreichen gestrebt hat, vermißt wurde. Einige Klavier-Passagen können Wunder wirken, wenn sie stilvoll eingeschaltet werden, selbst an Stellen, wo schon vom Komponisten selbst den Streichern diese »Sättigung« zugeteilt worden ist, die sie aber nicht vollkommen erreichen, wenn sie nicht in genügender Anzahl vorhanden sind. Was die Klangwirkung des Streichkörpers bei Mozart zu bedeuten hat, das haben die Teilnehmer der vorjährigen Tonkünstlerversammlung in Essen erlebt, als dort die Maurerische Trauermusik zum dankbaren Gedenken an den plötzlich verstorbenen Oberbürgermeister mit dem großen Festorchester aufgeführt wurde: da klangen die Holzbläser und die beiden Hörner anders, als wenn ihnen nur wenige Streichinstrumente zur Seite stehen. Ich kann daher das anderswo mehrfach angewandte Zurückgehen auf »ursprüngliche« Besetzung, wie sie zur Zeit der ersten Aufführungen der Mozart'schen Werke üblich gewesen sind, nicht für ein Zeichen einer lobenswerten »Pietät«, sondern nur für ein völliges Mißverständnis halten: man soll nicht mit der Not ein Spiel treiben, unter der sicher niemand mehr zu leiden gehabt hat als — Mozart selbst[1].

Die erste der beiden von Herrn Buchmeyer verfaßten Kadenzen ist wohl ein wenig zu lang ausgefallen: die Entwicklung des ersten Satzes drängt entschieden zu einem kürzeren Abschluß, den der Klavierspieler herbeiführen helfen soll, indem er die Hauptthemen noch einmal bestimmt ausspricht, sie aber dann zusammendrängt, um die Steigerung zu einem wirkungsvollen Ende zu bringen. Die Länge einer Kadenz richtet sich in erster Linie nach dem Charakter des Satzes, zu dem sie ge-

1) Es braucht kaum besonders angemerkt zu werden, daß wir mit den Forderungen unseres Referenten nicht in allen Teilen einverstanden sind. Es handelt sich vor allem darum, ob wir mit unsern Orchestern das richtige Klangverhältnis innehalten, wobei man selbstverständlich nur von dem Orchester zu Mozart's Zeiten ausgehen kann.

D. Redakt.

hört. Der Gefahr, sich in ihr zu verlieren, wird der Spieler schon dadurch vorbeugen können, daß er im Verlaufe des Satzes das Klavier, unbeschadet der Achtung vor dem Schöpfer des Werkes, zu stärkerer Mitwirkung heranzieht.

Ganz anders verhält es sich mit der erwähnten Klangschönheit, wenn es sich um einzelne Instrumente handelt. Darum hat auch die im Jahre 1905 von Herrn Dr. Ernst Bodenstein in München ins Leben gerufene »Deutsche Vereinigung für alte Musik« nach mancher Richtung hin ihre Berechtigueg. Sie will das Publikum mit den Werken der Musik aus dem 17. u. 18. Jahrhundert in ihrer ursprünglichen Gestalt bekannt machen und benutzt dazu alte Instrumente, die heute nicht mehr gebräuchlich sind und dazu vorkommendenfalles gewöhnlich durch andere ersetzt zu werden pflegen. Die genannte Vereinigung wirkte in einem Konzerte des Mozartvereins mit und brachte eine Reihe von Kompositionen von Bach, Händel, Telemann, Gaßmann und Stamitz zur Aufführung. Von besonderem Interesse waren darunter drei Gesänge mit Begleitung des Cembalo (Kielflügel): eine Arie »Fein mit süßen Zauberblicken« von Händel, »Todessehnsucht« von Bach und »Ohnesorge« von Telemann. Zwei Sätze aus einer C-dur-Sinfonie von Michael Haydn waren auf das Programm gesetzt worden, weil in das Jahr 1906 der hundertste Todestag dieses Komponisten gefallen war. Eine besondere Bedeutung beanspruchen sie sonst nicht.

Zwei Werke die im dritten Konzerte des Vereins zu Gehör gebracht wurden, verdienen noch eine besondere Erwähnung — zunächst das Concerto grosso in C-dur von Händel, dessen Komposition am 25. Januar 1736 beendigt, und das am 19. Februar desselben Jahres zum ersten Male bei der Erstaufführung des »Alexander-Festes« gespielt wurde. Man nannte es darum später auch »das berühmte Konzert im Alexanderfest«. Die geschickte Ausarbeitung der Cembalobegleitung rührt von Max Seiffert her. Das andere Werk war eines der sechs Konzerte, die Bach 1721 für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg geschrieben hat — das vierte in G-dur für konzertierende Violine und zwei Flöten, mit Begleitung des Streichorchesters und Continuo. Über die Fuge im dritten Satze behauptet einer unserer Musikgelehrten mit Recht, daß sie »sicher zum Größten gehört, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Da drinnen lodert ein Feuer, eine dämonische Leidenschaft, der Weg führt an Gegenden vorbei, wo es romantisch wetterleuchtet, wo Felsen übereinander getürmt sind, daß man kaum einen Ausweg zu finden glaubt.«

Aus den obigen Ausführungen wird ersichtlich, daß der Verein das Gepräge, das ihm von seinem Gründer, dem inzwischen verstorbenen Hofkapellmeister Aloys Schmitt, aufgedrückt worden ist, festzuhalten sich bemüht. Diese von ihm gewährten Rückblicke in eine immer stärker entweichende Vergangenheit sind um so notwendiger, als die Bestrebungen unserer heutigen Komponisten sich ins Uferlose verlieren. Ich bin weit entfernt davon, ihnen zurufen zu wollen, daß sie in den Bahnen der alten Meister weiterschreiten sollen: das ist ein Ding der Unmöglichkeit für einen Menschen, der sich als eigene Persönlichkeit zu fühlen berechtigt ist. Eben hierum dreht sich aber die Frage: ob nämlich das Persönliche stark genug ist, um sich in einer besonderen Form äußern zu können. Ist dies nicht der Fall, fehlt diese persönliche Stärke, dann stehen wir gerade den leeren Formen gegenüber, die durch ganz neue Gebilde bekämpft werden sollen, die aber durch den Mangel an eigenem Inhalt ebenfalls in leeren Formenkram ausarten, einerlei ob dabei gewisse übertriebene harmonische oder orchestrale Wendungen imstande sind, im ersten Augenblick zu verblüffen und — zu täuschen. Nicht die alten Formen sind es, die die Meisterschaft bedingen, sondern die Macht der persönlichen Empfindung und — Erfindung, die aus ihnen spricht. Wo äußert sich aber in unseren Tagen die — Erfindung? Im Maßlosen ruht sie gewiß nicht. Eduard Reuß.

Leipzig. Einige der in dieser Saison neu aufgeführten Opern veranlassen immerhin, verschiedenes auszusprechen. Nicht ganz zufällig scheint es, daß diese fast durchgängig dem komischen Gebiete angehören. Und wenn man die Opern der letzten Jahre, die von sich reden gemacht und sich einigermaßen gehalten haben, überblickt, so sind es in Deutschland vor allem komische. Es scheint auch beinahe, als glaube

man auf diesem Gebiete am ehesten von Wagner loszukommen, und es lasse sich ein Anschluß an die frühere Oper hier eher erreichen, als auf dem Gebiete der ernsten Oper, wo wir seit langer Zeit an einer Sterilität leiden, wie sie noch kaum jemals in der Operngeschichte vorhanden gewesen ist. Wie man sich mit der älteren deutschen komischen Oper abzufinden glaubt, zeigte am drastischsten Humperdinck's »Heirat wider Willen«, die nach einigen Aufführungen allerdings für ewige Zeiten verschwand. Das Werk hat aber musikhistorischen Wert dadurch, daß einer der bekanntesten Komponisten aus dem Lager Wagner's einesteils zu französischen Stoffen und andernteils zu Formen der früheren Oper greift. Das Werk erschien mir indessen wie eine Art Rache, die die alte Oper sich erlaubte, als sie ohne weiteres von einem durchaus anders geschulten Komponisten hervorgezogen wurde, um seinen Zwecken zu dienen. Dabei zeigte sich, daß sie durchaus keinen Spaß verstand und den verdienten Komponisten direkt im Stiche ließ. Was einmal abgebrochen ist, läßt sich nicht so ohne weiteres aufbauen. Es scheint mir aber gesagt werden zu müssen, daß es nicht weise Selbstbeschränkung war, wenn Humperdinck mit seinem modernen Orchester usw. zur alten Spieloper zurückgriff, sondern eher ein Verkennen ihrer spezifischen Eigenschaften. Z. B. ist es gewiß nicht zufällig, wenn die Ensemblesätze gar nicht wirken wollen. Wagner hat diese zwar nicht den Leuten, wohl aber den Komponisten abgewöhnt, sodaß sie in dieser Beziehung selbst von Komponisten wie Lortzing lernen können. Ein Zeichen für dessen harmlose Schöpfungen ist es, nebenbei bemerkt, jedenfalls, wenn sie trotz einer Anzahl oft aufgeführter moderner komischer Opern immer noch ihre Widerstandskraft bewahren. Vermutlich überleben sie auch die ganze moderne komische Opernliteratur. — Weitaus ein besseres Schicksal hätten hingegen Wolf-Ferrari's »Die vier Grobiane« verdient, die ebenfalls bis dahin keine größere Aufführungszahl erlebt haben. Was daran schuld ist, ist mir nicht klar geworden, da dieses Werk gegenüber den »Neugierigen Frauen« einen entschiedenen Fortschritt bedeutet. Denn das neue Werk (daß hier der Komponist, ein stark bewußter Künstler, die Hände im Spiele hat, scheint mir zweifellos) gibt dem Komponisten viel mehr Gelegenheit zu geschlossenen Gesängen, insbesondere Ensemblesätzen, dann aber auch zu einfachen, vielfach ganz liedartigen Solonummern. Die »Neugierigen Frauen« zwangen den Musiker zu fortwährender Detailarbeit und leiteten ihn von einer Entfaltung musikalischer Arbeit ab. So ist auch die teilweise künstliche Abstinenz der »Neugierigen Frauen« ziemlich gewichen. Wolf-Ferrari versucht mit Geschick, den Text musikalisch zusammenzuhalten und die Details einem größeren organischen Ganzen unterzuordnen, wenn es auch nicht überall mit gleichem Erfolge gelang. Gefährlich wird der Musik allerdings ihre oft triviale Haltung, was nun sicher teilweise in dem Text begründet liegt, aber da und dort ein Heruntersteigen zur Operette (auch in den recht unnötigen Walzerrhythmen) läßt sich leider nicht wegleugnen. Doch sind ganze Strecken der Musik im guten Sinne volkstümlich komponiert, einfach und naiv, welchen Charakter besonders die beiden Liebespersonen, die noch halbe Kinder sind, nahe legte. Ich glaube immerhin, daß man diese Oper trotz allem wieder hervorziehen wird. Denn auch der Text ist amüsanter, wenn auch gröber, als der der »Neugierigen Frauen«. — Eine weitere komische Oper »Das süße Gift« (Text von M. Frehsee) von A. Gorter interessierte einzig durch die Idee des Textes, einer Apotheose auf den Wein, die in unserer Zeit der Abstinenz doppelt wohl berührt. Es handelt sich um die Entdeckung des Weines, wobei das Feinste der Dichtung in der verschiedenen Wirkung des Weines auf damalige Menschen liegt. Eine Königin wird selig und bekommt einen allerliebsten Spitz mit sanftem Schlaf, einen Gärtner überkommt das heulende Elend, dem Helden des Stücks verhilft der Wein zu Mut und übernatürlichen Kräften, einige Neger fühlen sich kannibalisch wohl. Wäre der Text mit einer präziseren Fassung des Anfangs in die Hände eines feurigen Komponisten gelangt, es hätte ein Stück gegeben, an dem ganz Deutschland seine Freude gehabt hätte. Noch bei einem anderen Text ist zu bedauern, daß ihn nicht ein fähiger Komponist erhalten hat, und zwar den einer Operette »Der Sonnenvogel« von G. Okankowsky und R. Schanzer, Musik von V. Holländer. Ich erwähne das Werk an dieser Stelle aus einem besonderen Grunde,

weil es nämlich zeigt, welch' ausgezeichnete Textanregungen sich die Komponisten dieses so heruntergekommenen Genres entgehen lassen, wenn diese ins Gebiet der älteren Musik hinüberzielen. Die Idee des Stückes ist so »verrückt«, daß sie von Jules Verne und Hoffmann stammen könnte. Ein verrückter Professor hat nicht nur ein lenkbares, sondern auch ein solches Luftschiff erfunden, mit dem er die Zeiten rückwärts fahren kann, so daß er z. B. seinen Urgroßeltern einen Besuch abstatten kann. Mit einem Grafen fährt er (natürlich im Traum) zu dessen Vorfahren in ihr Stammschloß. Zeit: Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ort: Polen, das zu August in Beziehungen steht. Das gebotene Bild ist durchaus kulturhistorisch, wobei der Urenkel mit seinen modernen Anschauungen bald in Konflikt mit den Polen kommt. Der Phantasie sind natürlich alle Tore geöffnet. Daß die alten Herrschaften die Operettenmelodie der Modernen als Musik für ihre Schweine taxieren, daß der alte Graf eine Sängerin vom Dresdner Hof ohne weiteres zu seiner Maitresse machen will, daß die Polen beim Glücksspiel unglaubliche Summen für Bagatellen achten und der tüchtige Urenkel immer mit seinen Anschauungen dazwischen kommt, das ist alles sehr gesund geschaut und gar nicht im gewöhnlichen Sinne operettenmäßig. Aber der Komponist dachte gar nicht daran, diesen ungeheuer dankbaren Gegensatz in der Musik zu verwerten, und da die Musik auch sonst schwach ist, wird man das Werk kaum kennen. Würden der erste und dritte Akt mit ihren Konzessionen an die Operette opernmäßig umgearbeitet, so hätte man einen Operntext, der moderne und ältere Musik so scharf und innerlich begründet nebeneinanderstellen könnte, daß man etwas ganz einzigartiges erhalten hätte. Für die Operette taugt ein solcher Text nichts, besonders auch wegen des Publikums, das beim zweiten Akt bereits nicht mehr recht mitkommt. Eine Reform der Operette würde aber auch vor allem von einer solchen des Publikums abhängen. Dieses fühlt sich jetzt bei den hübschen Melodien von Lehár's »Lustigen Witwe« so wohl, daß es an die überaus schwache Handlung gar nicht denkt. Die Operette hat auch hier einen unglaublichen Erfolg; in $^3/_4$ Jahren erlebte sie etwa 100 Aufführungen. Die Musiker rümpfen über das Werk natürlich die Nase, aber nicht mit ganzem Recht. Der feierliche Ton, der bei dem Volksfest im zweiten Akt angeschlagen wird, ist der modernen Operette durchaus abhanden gekommen, also etwas Neues und zeugt immerhin von Mut, manche Melodien sind ferner so echt volkstümlich, daß man von dieser Seite schon auf eine Gesundung der Operette hoffen durfte. Aber wie es heute zu gehen pflegt: schlägt etwas wirklich ein, dann wird es bis zur Bewußtlosigkeit heruntergespielt, weil sich nichts Neues regt, das im gleichen Sinne fortfahren würde. Es ist mehr der Zufall, der einem Künstler zu einem glücklichen Werk verhilft, die Nachfolger bleiben aus und so bleibt alles beim Alten.

Von Neueinstudierungen älterer Opern ist der »*Don Pasquale*« Donizetti's in der Neubearbeitung Dr. M. Kleefeld's (die flotte Übersetzung rührt von O. J. Bierbaum her) zu erwähnen. Indessen hielt sich das Stück trotz seiner frischen Musik nicht lange, da es textlich mit seinen drei Akten heute denn doch nicht genügend zu interessieren weiß. Zudem ist es textlich weiter nichts als ein Absenker der »*Serva padrona*«, nur eben ganz bedeutend in die Breite getreten. Mit der Feinheit dieses Einakters läßt sich der im Verhältnis zu den früheren Italienern stark vergröberte Donizetti kaum vergleichen. Hätte man aber einen Einakter vor sich, so würde »*Don Pasquale*« auch heute noch seine Stelle im Repertoire einnehmen können. In einem dreiaktigen Werk, selbst komischer Gattung, verzichten wir heute nicht gern auf etwas Ernst, mag er in einer vertiefenden Musik oder im Texte liegen. Über einige Erscheinungen im Konzert ein andermal. A. Heuß.

Paris. La séance donnée le 15 fevrier à la Salle Erard par l'Union Valenciennoise en l'honneur de Claude Lejeune, natif de Valenciennes, a eu le plus vif succès et présenté un veritable intérêt d'art. Notre collègue, Henri Expert, l'éditeur des Maîtres Musiciens de la Renaissance française fut l'organisateur et le triomphateur de cette belle soirée. Au programme les œuvres de Claude Lejeune alternaient avec celles des prédécesseurs ou contemporains de l'illustre musicien, François Regnard, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Orlande de Lassus, Clément Janequin, etc., appartenant tous à cette région privilégiée où, au XVIe siècle, la musique

atteignit un si haut degré de perfection. Beaucoup de ces pièces étaient ou peu connues, ou tout à fait inédites. A côté de ces compositions purement vocales, des danses de l'époque, pavanes, gaillardes, branles et tourdions, furent exécutées par un gracieux quadrille de jeunes filles, en costume Henri IV. Et dans les poèmes mesurés à l'antique, à la musique délicieuse de Claude Lejeune ou de Du Caurroy, vint s'associer, grâce à une heureuse innovation de M. Expert une autre musique, une musique de beaux gestes, mimée par Melles Kerval et Guillemin réalisant ainsi, selon le principe cher à Wagner, l'union intime et lyrique des arts de la poésie, de la la musique et du mouvement. L'Ecole de Chant Choral dont M. Expert dirige une des Sections et l'Ecole d'harmonie avaient fourni les chorus, les Solistes, ainsi que le petit quatuor instrumental qui accompagna les danses de nos lointains ancêtres.

E. Poirée.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1907.

Basel. Dr. Karl Nef: Einführung in die Kirchenmusik, 1 St.; Übungen über die Beziehungen der deutschen Dichtung zur Musik, 1 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie, 4 Std.; Einführung in die Musikgeschichte, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. Max Friedländer: Beethoven's Leben und Werke, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 Std.; Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 Std., Praktikum der Tonschriftenkunde, 1 Std. — Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Englands im 16. und 17. Jahrhundert, 2 Std.; Übungen zur evangelischen Choralkunde, 1 Std.; Übungen zur musikalischen Schriftenkunde, 1½ Std.; Lektüre musiktheoretischer Schriften des Mittelalters, 1½ Std.

Bern. Heß-Ruetschi: Kirchenmusikalische Übungen.

Bonn. Prof. L. Wolff: Einzig praktisch musikalische Übungen.

Breslau. Prof. Dr. E. Bohn: Franz Schubert's und Robert Schumann's Lieder, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule), Dr. Gerh. Tischer: Die musikalischen Romantiker, 1 Std.

Czernowitz. Lector Hřimaly: Psychologie der Musik (Gedanken und Erörterungen von Marco Pilo), 2 Std.; Musikalisch dramatische Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis der Musik als Ausdruck nach Hans von Wolzogen, 2 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Mozart als Dramatiker; Geschichte der Klaviermusik.

Dresden (Techn. Hochschule). Dr. Reuschel: Richard Wagner und die mittelalterliche Sage.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang, 1 Std.; das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg, (Schweiz). O. Prof. Dr. Peter Wagner: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert, 2 Std.; Musikgeschichte der Messe, 1 Std.; Seminar: das vorreformatorische deutsche Kirchenlied, 2 Std.; Übungen in den priesterlichen Chorgesängen, 1 Std.

Freiburg, (i. Br). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Giefsen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Johannes Brahms und seine Werke, 1 Std.

Halle. Dr. Hermann Abert: Musikwissenschaftliche Übungen, eventuell verbunden mit historischen Kammermusikübungen (Collegium Musicum), 2 Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Philip Wolfrum: J. S. Bach's Orgelchoräle und Choralvorspiele, 1 Std.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von Gluck bis zur Gegenwart, 2 Std.; Beethoven, 1 Std.; Übungen: a) Lektüre von Wagner's »Oper und Drama«, b) Übung im Übertragen von Lautentabulaturen, 1 St.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Kopenhagen. Prof. Dr. Angul Hammerich: I. Allgemeine Musikgeschichte. II. Von 1600 bis zu Beethoven, Übungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Geschichte der Kirchenmusik, 2 Std.; Ausdruck und Vortrag in der Musik (Dynamik und Agogik in ihrem Verhältnis zur Melodik, Harmonik und Rhythmik), 2 Std.; Musikwissenschaftliches Seminar: Paläographische Übungen, Interpretation älterer theoretischer Schriften, 2 Std.; Collegium musicum, 2 Std. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert, mit Erläuterungen am Klavier, 2 Std.; Die hervorragendsten musikalischen Gestaltungen des Faust, 1 Std.; Übungen, 1½ Std. — Dr. Arnold Schering: Geschichte der Passion und des Oratoriums, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen: Theorie des dramatischen Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Jenner: Über gregorianischen Gesang u. die monodische Lyrik des Mittelalters, 1 Std. — Dr. L. Schiedermaier: Die Musik der Minnesänger, 1 Std.; Erklärung ausgewählter Werke moderner Musik, 1 Std.; Musikhistorische Übungen: Rich. Wagner's »Feen«, 1 Std.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der musikalischen Romantik im 19. Jahrhundert, 4 Std. — Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert, 4 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen: Lektüre ausgewählter Kapitel der *Musica Practica* Bartolomei Romi; Paläographie des 15./16. Jahrhunderts; Bestimmen von musikalischen Kunstwerken, 2 Std. — Prof. Dr. Freih. von d. Pfordten: Das deutsche Kunstlied im 19. Jahrhundert, 4 Std.

Münster (i. W.). Domchordirektor Cortner: Der gregorianische Choral mit Bezug auf die *Editio Vaticana*; Charakteristik der Choraltonarten nebst praktischen Übungen, 1 Std.; Elemente der Kirchenmusik.

Prag. Prof. Dr. Heinrich Rietsch: L. v. Beethoven, 1 Std.; Entwicklung des deutschen Liedes, 1 Std.; Übungen, 1½ Std.

Rostock. Prof. Dr. Albert Thierfelder: Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 Std.; Liturgische Übungen, 2 Std.

Strafsburg. O. Prof. Dr. Friedrich Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der neueren Musik I (1600—1750), 2; Musikgeschichtliche Übungen, 1 Std.

Tübingen. Prof. Kaufmann: Keine Vorlesungen.

Wien. O. Prof. Dr. Guido Adler: Musikalische Romantik II, 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die altvenezianischen Tonschulen (mit vielen Musikbeispielen), 2 Std. — Dr. R. Wallaschek: Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. Privatdozent J. Hartog in dem seit 51 Jahren bestehenden Männergesangverein »Apollo«: Über das Entstehen der Liedertafel. Ferner eine »Causerie über Mozart«.

Leipzig. Prof. Dr. Arthur Seidl in der Musikgruppe des »Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins«: Nietzsche und Wagner.

Notizen.

Dietrich Buxtehude starb vor 200 Jahren am 9. Mai 1707 in Lübeck. An dieser Stelle auf die Bedeutung des großen Komponisten zurückzukommen, erübrigt sich. Hingegen wird darauf Bezug genommen werden, welches Echo der 200. Todestag in den Musikzeitungen gefunden hat, und welche Feiern anläßlich dieses Tages veranstaltet wurden.

Revue für Internationalismus, herausgegeben vom Büreau der Stiftung für Internationalismus in Haag. Wir halten es für unsere Pflicht, von dieser Zeitschrift, die monatlich zweimal in einer deutschen, englischen, französischen und holländischen Ausgabe bei Maas & van Suchtelen in Leipzig-Amsterdam (Redaktion: Van Lennepwegs, Haag) erscheinen wird, an dieser Stelle Notiz zu nehmen. Die erste Nummer ist erschienen und verschafft einen Einblick in die Absichten des Organs. Es heißt: Die Revue will ein Abbild all dessen geben, was auf dem Gebiete des Internationalismus gedacht und gearbeitet ist, aber auch besonders von all demjenigen, das in Zukunft geschehen muß«. Gedacht ist vor allem an eine Zentralstätte für die vielen hundert Organisationen, die internationale Zwecke verfolgen. Die Revue will durch praktische Organisation Ordnung in dieses Chaos bringen, also eine Art Weltorganisation hervorrufen, deren Verband: »*Stiftung für Internationalismus*« genannt werden soll. Als Sitz wird Haag vorgeschlagen, »da diese Stadt offiziell von den verschiedenen Nationen zum Sitz des Internationalen Schiedsgerichts gewählt wurde«.

Daß auch von der wissenschaftlichen Seite eine gewisse Zentralisation notwendig ist, hat sich ja längst als notwendig herautgestellt, und einige Aufsätze in der »Revue«, die hervorragende Gelehrte und Schriftsteller zu ihren Mitarbeitern zählt, legen dies für spezielle Fälle (z. B. die internationale Bibliographie und ihre Zukunft) noch besonders klar. Auf das Organ und sein Wirken soll bei Gelegenheit zurückgekommen werden.

Wider das Gelehrtentum in der Tonkunst. Unter dieser Spitzmarke veröffentlichte in Nr. 16 der Wochenschrift »Die Gegenwart« Herr Dr. Walter Niemann (in Hamburg, früher in Leipzig) einen Artikel, der sich an die Adresse der Musikwissenschaft wendet. Es liegt uns fern, auf die gehässigen Angriffe des näheren einzugehen, da die Wissenschaft und ihre wahren Vertreter über derlei Niedrigkeiten erhaben sind. Unablässig arbeiten ernste Männer an dem Ausbau ihres Fachs, und sicherlich kommen die Resultate ihrer Forschungen, die ihren Wert in sich haben, auch der Kunst zugute, wie dies schon im abgelaufenen Jahrhundert in so ersprießlicher Weise zutage getreten ist. Immer mehr wird dies der Fall sein. Nur ist es an der Zeit, die ungeeigneten Elemente fern zu halten, und die Halbgelehrten und Aftermänner abzuschütteln. Dieser Reinigungsprozeß vollzieht sich seit einem Menschenalter dank dem tätigen Eingreifen Berufener, sowie von Gelehrtenschulen. Daß sich in diesen ab und zu auch Unberufene befinden, zeigt das Vorgehen des genannten Pamphletisten. Für sachliche Kritik wird jeder echte Forscher dankbar sein, da mögen die Klingen in ehrlicher Weise getauscht werden. Daß in diesem Falle von einer weiteren Entgegnung und näheren Beleuchtung abgesehen wird, dürfte denjenigen nicht auffallen, denen bekannt ist, daß derselbe Verfasser noch vor etwa einem halben Jahre auf das lebhafteste für die Musikwissenschaft publizistisch (in der »Neuen Zeitschrift f. Musik«) eingetreten ist, und daß die jetzigen Angriffe also nicht sachlichen, sondern persönlichen Motiven entstammen. Aber auch für jene, die dies nicht wissen, sei dieser Umstand hier hervorgehoben. Die Redaktion.

Berlin. Von der preußischen Akademie der Wissenschaften wurden Geh. Rat Prof. Dr. Karl Stumpf, dem Direktor des psychologischen Instituts an der Universität in Berlin, 2000 Mk. zur Fortsetzung seiner Phonogrammensammlung, sowie seiner Studien über exotische Musik, überwiesen.

Heidelberg. Dr. Philipp Wolfrum, akademischer Musikdirektor und a. o. Professor an der Universität Heidelberg, erhielt vom Großherzog von Baden den Titel eines Generalmusikdirektors.

London. — The chief historical and in part publicational authority on plain-chant in this country is the "Solesmes" Benedictine monastic establishment of Appledurcombe in Isle of Wight, who have come to this country in the way described last month (VIII, 281—284). The chief practical church-exponent of the same (commonly called "Gregorian") is the *Roman Catholic Cathedral, Westminster*; which however uses equally the part-music of the ancient church (commonly called "Polyphonic", and even on occasion modern music.

This large church was projected by Cardinal Wiseman (1802—1865) first Roman

Catholic "Archbishop of Westminster", whose appointment created the ferment of 1850, as cathedral to his metropolitan see. The scheme was afterwards promoted by his successor Cardinal Manning (1808—1892). Present site (old Tothill Fields Prison, behind Victoria Street, Westminster), purchased in February 1884. Building begun (to design of the late John Francis Bentley) on 29th June 1895. Exterior finished and cathedral opened for regular use at Christmas 1903. The style is Byzantine. Exterior dimensions are: — length 360′, width 156′, height of nave 117′, height of façade 99′, height of campanile 273′. The whole interior is to be elaborately faced with marble and mosaic (in small part done). Cost to date £ 235, 420.

Choir (of 39) was formed early in 1902. Organist and Choir-director our member R. R. Terry. Even before the "Motu Proprio" of Pope Pius X of 22 Nov. 1903, the music used was just as above. The Plain-chant books used are provisionally those of "Solesmes", but as each instalment of the finally authoritative Vatican "Roman Gradual" appears, the latter is adopted; up to the present date the Vatican "Kyriale" (Ordinary of the Mass) and "Commune Sanctorum" are in print. In Polyphonic music, Palestrina is largely sung, but the old English Catholic writers (Tallis, Tye, Byrd, Philips, etc.), whose music had been lying in museums and libraries for 300 years, except in cases where it had been set to English words for use in the Anglican Church, are specially indented on. Amongst the music thus heard for the first time since the Reformation is a great part of Byrd's "Gradualia" (motetts for the various seasons), and Peter Philips's "Cantiones Sacrae". Philips was an Englishman who fled abroad at the Reformation, and afterwards became a priest. All his music was published abroad, in separate part-books. Odd books are in existence in various places, but the only set believed complete is in possession of the King in Buckingham Palace. R. R. Terry had permission to copy and score the entire "Cantiones Sacrae", i. e. a series of motetts in 5 parts for the whole ecclesiastical year. Most of these have been sung in order, as their season came round. Cf. the Barclay Squire 7-column article on Philips in the new Grove's Dictionary. Besides early English music, the cathedral has a large repertoire of the much-neglected but very important Spanish school, chiefly derived from the celebrated publication (now out of print and scarce) of Eslava.

The following is the established routine of the musical service-bill: —

As to the Mass, the rule is to sing the Proper (i. e. Introit, Gradual, Alleluia, Offertory, and Communion) to its authorized Plain Chant (excepting on days when there are two High Masses, in which case the Gradual is shortened by singing it to a psalm tone), and the Ordinary (i. e. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, and Agnus Dei) to Polyphonic music. On plain weekdays, the Credo is usually sung in Gregorian, to the setting in exclusive use in England before the Reformation. A few good modern Masses are in use; but as a rule, modern music is confined to the motetts, and to the various items at Benediction. —— At Vespers the hymn is occasionally sung to a polyphonic setting. The psalms are sung in falsobordone, i. e. the odd verses are sung in Plain Chant by the Priests, and the even verses and Glorias by the Choir, to an extended chant (in counterpoint) in the same Mode. The varying degrees of Feasts are emphasised in the following manner: — On First-Class Feasts, with an Octave, the whole of the psalms are sung in falsobordone. On Doubles of the First Class, four psalms are sung in falsobordone and one in Plain Chant. On Major Doubles, and Ordinary Sundays, three psalms in falsobordone, and two in Plain Chant. On Doubles, two in falsobordone, and three in Plain Chant. On Semi-doubles, one in falsobordone, and four in Plain Chant. On Ferias and Simples, all in Plain Chant. On First-Class days additional festivity is given to the psalms by singing them a tone or semitone above the usual pitch, while a quieter character is given them on Semi-doubles and Ferias by lowering the pitch to the same extent. The Magnificat is invariably sung to a polyphonic or modern setting. In the former case the prevailing custom of Palestrina is generally followed, of singing the odd verses in Plain Chant and the even verses in polyphony. The Anthem B. V. M. (according to season) is sung either in polyphony or to modern music. The antiphons and commemorations are always sung in Gregorian. —— At Compline the usual rule is to sing it on the greater feasts and also on Saturdays and Sundays, and to recite it on other days, with a sung Anthem B. V. M. at its conclusion. The Compline psalms are invariably sung in Plain Chant without falsibordoni. The hymn is either in Plain Chant or in harmony.

Digitized by Google

In the latter case the majority of the tunes are German chorales, or old English ones with the melody in the tenor, according to ancient custom. The In manus tuas is usually sung in Plain Chant, but occasionally to Palestrina, as is also the case with the Salva nos. The Nunc dimittis is usually in falsobordone, but often an ancient or modern setting is used. Compline being the "night prayer" of the Church, its character is reflected in the style of music chosen, as well as the manner of its performance. The psalms, responsories, etc., are sung at a low pitch, and the volume of tone in the choir is reduced to a subdued "piano", subsiding at the close of a movement to a long drawn "pianissimo". —— At Benediction, very little polyphonic music is in use. Modern music of a fairly elaborate character is the rule, and solos are sometimes sung, provided they only occur in the middle of a piece of choral music, as laid down by the "Motu Proprio". Such a thing as an entire "O Salutaris", "Tantum Ergo" or Motet by a solo voice is not permitted. —— In Advent and Lent, the Masses are sung in polyphony, but of a simple and quiet character. On Semi-doubles they are short and simple, while on Ferias they are entirely in Gregorian, or the simplest kind of harmony. —— At the 10. 30 a. m. service every Saturday, a new modern mass is tried, differing each time.

The most indistinct views prevail as to the real nature of the *Pope's church-music edict* ("*Proprio Motu*") of 22 Nov. 1903, and few people have access to it. It is therefore herewith shown in full (excepting only the Preface), in English translation. It will be seen that it is the reverse of a hard-and-fast instruction. It naturally clings to the Plain-Chant, which is the essential feature of the Roman Catholic musical liturgy. It lays stress upon the incomparable suitability of the early XV and XVI century church-music to the devotional services even of today, a feeling shared by a great many Anglicans in their own church. It forbids only theatricality in style and self-display in execution. It was a compilation of orders already issued, and not a newly-conceived utterance. To describe it without rhetoric, it is a monumental expression of just first-principles. Much of it is applicable to all churches.

I. **General Principles.** 1. As an integral part of the solemn liturgy, sacred music participates in its general aim, which is the glory of God, and the sanctification and edification of the Faithful. It tends to augment the honour and splendour of the ecclesiastical ceremonies; and as its principal office is to clothe with a fitting melody the liturgic text presented to the understanding of the Faithful, so its peculiar object is to add to the text itself a greater efficacy, in order that, by this means, the Faithful may be more easily stimulated to devotion and the better disposed to receive the fruits of grace obtained through the celebration of the Holy Mysteries.

2. Sacred music ought then to possess in the highest degree the qualities which are proper to the liturgy, and particularly the *sanctity* and the correctness of *form*, from which has arisen its other characteristic of *universality*.

It ought to be *sacred*, and for that reason exclude every secular element, not only in itself, but in the manner in which it is performed.

It ought to be a *true art*, since it is otherwise impossible for it to produce on the souls of the listeners that efficacy, which the Church desired when giving it a place in her liturgy.

But at the same time it ought to be *universal*, in the sense that, while permitting to all nations to include amongst religious compositions those particular forms, which in a manner constitute the specific character of their own music, these forms ought nevertheless to be subordinated to the general characteristics of sacred music, in order that a person of another nationality should not, when hearing it, receive a bad impression.

II. **Styles of Sacred Music.** 3. These qualities are found in the highest degree in the Gregorian plainsong, which is in consequence the plainsong peculiar to the Roman Church, the only plainsong which she has inherited from the ancient Fathers, which she has zealously guarded through long centuries in her liturgic manuscripts, and which she offers directly to the Faithful as her own; the plainsong, which in certain places of the liturgy she prescribes exclusively, and which recent researches have so happily re-established in its integrity and purity.

For these reasons the Gregorian plainsong was always considered as the highest model for sacred music, and thus the following general law can be enunciated: — *a church composition is so much the more sacred and liturgical as it the more nearly approaches Gregorian melody in its form, its inspiration and its style, and it is so much the less worthy of the temple the more it deviates from this highest model.*

The ancient Gregorian plainsong ought then to be largely re-established in the religious

offices, and it may be taken for certain that an ecclesiastical function loses nothing of its solemnity, when it is accompanied by no other music than that of the above.

In particular, care ought to be taken to re-establish Gregorian plainsong in popular use, that the Faithful may anew take a more active part in the ecclesiastical offices, following the ancient custom.

4. The qualities mentioned above apply equally in a high degree to classical polyphony, especially that of the Roman school, which in the sixteenth century reached its highest perfection, thanks to Pierluigi da Palestrina, and continued even since then to produce compositions of excellent merit both from a musical and liturgic point of view. Classical polyphony approaches very nearly that highest model of all sacred music, the Gregorian plainsong, and for that reason it has merited introduction, together with the Gregorian plainsong into the most solemn ceremonies of the Church, that is to say that of the Pontifical Chapel. It ought then to be largely restored in ecclesiastical offices, especially those of important basilicas, in cathedral churches, in those of Seminaries and other ecclesiastical Institutions, which generally possess the requisite means.

5. The Church has always recognised and favoured the progress of the arts by admitting to divine worship everything good and beautiful, which talent has discovered during the course of centuries, provided always that the liturgic rules were respected. Consequently, even the most modern music is admitted into the church, because it offers compositions, which from their merit, their high aim and their serious import, are in no-wise unworthy of the liturgic functions.

Nevertheless, as modern music is principally consecrated to secular matters, the greatest care must be exercised in admitting only those musical compositions into the church, which contain nothing secular, which are not reminiscent of motives employed in the theatre, and which are not composed, even in their outward forms, on the model of secular forms.

6. Amongst the various styles of modern music, which have appeared the least suitable to accompany religious ceremonies, is the theatrical style, which during the last century has been in great favour, especially in Italy. From its nature, it offers the greatest contrast both to the Gregorian plainsong and to classical polyphony, and thus to the model of all good sacred music. Apart from its internal structure, the rhythm and what is known as the *conventionalism* of this style do not readily lend themselves to the exigencies of true liturgic music.

III. **The Liturgic Text.** 7. The language proper to the Roman Church is Latin. It is therefore forbidden in the solemn liturgic functions to sing anything whatsoever in the vulgar tongue; and much more so to use the vulgar tongue for the variable or ordinary parts of the mass and of the office.

8. The texts which may be set to music and the order which they ought to follow, being laid down for each liturgic function, it is forbidden to confuse this order, or to replace the prescribed texts by others of individual choice, or to omit them either in whole or in part, unless the liturgic rubrics allow of the organ replacing some verses of the text, while these are merely recited in the choir. According to the use of the Roman Church, a motet to the Blessed Sacrament is only allowed to be sung after the *Benedictus* of the solemn mass. It is also allowable, after having sung the prescribed offertory of the mass, to perform during the remaining time a short motet on words approved by the Church.

9. The liturgic text ought to be sung exactly as it is found in the books, without alteration or transposition of words, without undue repetitions, without suppression of the syllables, and always in a manner intelligible to the Faithful, who are present.

IV. **Outward Form of Sacred Compositions.** 10. Every part of the mass and of the office ought to preserve, even from the musical point of view, the appearance and form which ecclesiastical tradition has given it and which is well expressed in the Gregorian plainsong. Thus, there is a different manner of composing an *introit*, a *gradual*, an *antiphon*, a *psalm*, a *hymn*, a *Gloria in excelsis*, etc.

11. More especially ought the following rules to be observed: —

(a) The *Kyrie*, the *Gloria*, the *Credo*, etc., of the mass ought to exhibit unity of composition, proper to their text. It is therefore forbidden to compose them as separate pieces, with the result that each of these separate pieces forms a musical composition complete in itself, which can be detached from the rest or replaced by another.

(b) In the office of Vespers, the rule of the *Ceremonial of Bishops* should usually be followed, which prescribes the Gregorian plainsong for the psalmody and which allows of figurated music for the verses of the *Gloria Patri* and for the hymn.

Nevertheless it is allowable in grand solemnities to alternate the Gregorian plainsong of the choir with what are known as *faux bourdons*, or with chants suitably composed in a similar manner.

At times it is also allowable to set the various psalms entirely to music, provided that in these compositions the form proper to psalmody be preserved, that is to say, provided that the chanters appear to psalmodise, either with new themes, or with those, which are either borrowed or imitated from the Gregorian plainsong.

Consequently psalms arranged for *concert use* are for ever excluded and forbidden.

(c) In the hymns of the Church, the traditional form of the hymn must be preserved. Therefore the *Tantum ergo*, for example, must not be set in such a manner that the first strophe constitutes a romance or cavatina, *adagio*, while the *Genitori* is an *allegro*.

(d) The antiphons at Vespers should be performed with the Gregorian melody proper to them. Nevertheless, if for some special occasion they are sung in music, they must never possess either the form of a concert-piece, or the dimensions of a motet or cantata.

V. **Chanters.** 12. With the exception of the melodies peculiar to the celebrant and his servers; which must always be in the one Gregorian plainsong, without any organ accompaniment all the remainder of the liturgic plainsong belongs to the choir of clerks; thus, the singers of the church, even when lay ones, strictly speaking fill the office of an ecclesiastical choir. Consequently the pieces which they execute ought to preserve, at any rate for the most part, the character of choral singing.

It does not of necessity follow that all *solos* should be excluded. But these must never predominate to such an extent, that during the ceremony, the greater part of the liturgic text is thus performed; they ought rather to have the character of a simple melodic passage, and be intimately connected with the rest of the composition in the form of a chorus.

13. On the same principle, it follows that the singers have a true liturgic office in the church, and that consequently women, not being capable of holding this office, cannot form part either of the choir or of the orchestra. If therefore the high voices of *soprani* or *contralti* be desired, they must be furnished by boys, according to the very ancient custom of the Church.

14. Finally, only men of recognised piety and honest living should be allowed to officiate in the music of the church, who, by their seemly and pious behaviour during the liturgic functions, prove themselvers to be worthy of the holy office they exercise. It is equally fitting that the chanters, when singing in church, should wear ecclesiastical garb and a surplice, and that, should they be placed in galleries too much exposed to the public gaze, they should be protected by gratings.

VI. **The Organ and other instruments.** 15. Although the music proper to the Church is purely vocal, music with organ accompaniment is also permitted. In certain special circumstances, within certain limits, and with suitable precautions, other instruments are permitted, but never without the special permission of the Ordinary, according to the prescription of the *Ceremonial of Bishops*.

16. As the vocal part ought always to predominate, the organ and the other instruments should merely support it, and never overpower it.

17. It is not therefore allowable to precede the vocal part with long preludes, or to interrupt it with interludes.

18. The use of the organ, in the accompaniments to the voice part, in the preludes, in the interludes and the like, not only must be in keeping with the nature of the instrument, but must preserve all the qualities of true sacred music enumerated above.

19. The use of the pianoforte is forbidden in church, and likewise that of all noisy or frivolous instruments, such as the side-drum, the bass-drum, cymbals, sets of bells, and the like.

20. Musical Societies are strictly forbidden to perform in church; only under special circumstances, and with the preliminary permission of the Ordinary, may a limited number of wind instruments, judiciously selected and adapted to the locale, be admitted, provided always that the composition and the accompaniments be in the strict style, suitable and entirely in keeping with the style peculiar to the organ.

21. In processions outside the church, the Ordinary can permit the use of a band, provided that it plays no secular music. In this case, it would be advisable to restrict the employment of the band to the accompaniment of some religious canticle in Latin or in the vulgar tongue, sung by the chanters or by the pious congregation, who take in the procession.

VII. **Length of the Liturgical Music.** 22. It is not allowable, on account of the singing or instrumental music, to suffer the priest to remain at the altar longer than is in accordance with the liturgic ceremony. Following the rules of the ecclesiastical prescriptions, the *Sanctus* of the Mass ought to be concluded before the Elevation, and consequently, on this point, the celebrant should take the singers into consideration. According to Gregorian tradition, the *Gloria* and *Credo* should be relatively short.

23. Generally speaking, it is a very grave abuse worthy of all condemnation, when, in ecclesiastical functions, the liturgy appears to be a secondary matter, and so to speak in the service of the music, whereas the music should be merely a part of the liturgy and its humble servant.

VIII. **Principal Means.** 24. For the exact fulfilment of what is here established, let the Bishops, if they have not already done so, institute in their dioceses a special commission of persons thoroughly competent in the matter of sacred music, a commission, which, in whatever form they should deem the most fitting, should undertake the superintendence of the music practised in their churches. Let them see, not only that the music is good in itself, but that it corresponds to the ability of the singers, and is always well performed.

25. That, following the prescriptions of the Council of Trent, all Seminaries and ecclesiastical Institutes cultivate with care and affection the traditional Gregorian plainsong lauded above, and that, in this respect, the superiors liberally award to their young subordinates encouragement and praise. Likewise that, wherever possible, the founding of a *Schola cantorum* be promoted amongst the clerks, with the view of performing sacred polyphony and good liturgical music.

26. That, in the customary lectures on the liturgy, on moral philosophy, and on canon law, delivered to students of theology, no omission be made in treating the points, which most nearly concern the principles and rules of sacred music; and that occasion be found of enforcing the doctrine by special instructions concerning the æsthetic side of the sacred art, in order that the clerks should not leave the seminary destitute of all the ideas necessary for perfect ecclesiastical culture.

27. That the ancient *Scholæ cantorum,* at least in the principal towns, be carefully re-established, as has already been done, with the best results, in a goodly number of places. It is not difficult for a zealous clergy to found these *Scholæ*, even in small or country churches; and moreover they are an easy means of gathering together the children and young persons, both for their own profit and for the edification of the people.

28. That the better class schools of sacred music be supported and encouraged in every way, where they already exist, and that means be taken to establish them, where they are still lacking. It is of extreme importance that the Church herself should instruct her choir-masters, her organists and her chanters in the true principles of sacred art.

IX. **Conclusion.** 29. Finally, choir-masters, chanters, the clergy, the superiors of seminaries, of ecclesiastical institutions and of religious communities, vicars and rectors, canons of collegiate churches and cathedrals, and above all diocesan Ordinaries are charged to foster, with all their zeal, these wise reforms, which have long been desired and universally demanded, in order not to call into contempt the authority of the Church herself, who has many times proposed these reforms and now imposes them anew.

The official Roman Gradual in progress above mentioned is in old notation, has no rhythmic marks, and is exclusively in Latin. The Society of St. John the Evangelist has been authorized to publish variant editions, in modern notation, with rhythmic marks, with use of the vernacular, etc. The Solesmes Benedictines, whose labours paved the way for the official Gradual, have taken large part in these editions.

Mannheim. Das Programm für das historische Konzert des Mannheimer Musikfestes, Ende Mai, ist nunmehr endgültig festgesetzt. Zum Vortrag gelangen: Fr. X. Richter, Sinfonie Adur Op. 4, V; Johann Stamitz, Orchestertrios in Cdur und Bdur; Chr. Cannabich, Konzertstück für Flöte, Oboe und Fagott mit Orchester (Ms. in München); Johann Stamitz, Sinfonie Ddur, Op. 3, II; J. Haydn, Sinfonie Ddur (Br. & H., Nr. 4); W. A. Mozart, Sinfonie concertante für Violine, Viola und Orchester.

Nürnberg. Der vor einigen Jahren gegründete »Bachverein« entfaltet, wie den Programmen entnommen werden kann, ein reiches Leben ohne jede Einseitigkeit. Aus der Zeit vor Weihnachten 1906 ist ein Leo Hasler- und Mozart-Konzert zu erwähnen, während sein viertes Konzert neben Bach'schen Kompositionen (darunter Ouvertüre D-dur Nr. 3, Kantate »Nun ist das Heil«) Madrigale von verschiedenen Komponisten, das achtstimmige *Crucifixus* von Lotti und Händel's Orgelkonzert op. 4 Nr. 3 brachte.

Paris. Les grands concerts symphoniques Lamoureux-Chevillard, Colonne et du Conservatoire ont terminé leur saison respectivement les 31 mars, 7 et 21 avril.

A L'Opéra, Mme Litvinne est actuellement en représentasions. On a repris à son intention l'Armide de Gluck (4 mars), puis Tristan et Isolde, qu'on avait pas joué depuis le 21 mars 1906, avec M. Van Dyck (17 avril).

L'Opéra-Comique a donné, le même jour, les premières représentations de: La Légende du Point d'Argentan, un acte de MM. Cain et Bernède, musique de M. Fourdrain.; et Circé, poème dramatique en trois actes de M. Haraucourt, musique de MM. P. et L. Hillemacher. J. G. P.

Regensburg. Dr. H. Büuerle, wurde vom Papste zum päpstlichen Geheimen Kammerherrn mit dem Prädikat »*Monsignore*« ernannt.

Wien. Der Kirchenmusikverein »St. Peter« hat, wie dem VI. Jahresberichte zu entnehmen ist, auch vergangenes Jahr eine Reihe älterer und neuerer Kirchenmusikwerke neu aufgeführt. Zu nennen sind verschiedene Werke von Mozart, von dem außer der großen cmoll Messe die Motette »*Inter natos*«, die kleine lauretanische Litanei, das »*Tantum ergo*«. Von Haydn gelangte die »Schöpfungsmesse« zum erstenmal zur Aufführung, von moderneren Werken sei vor allem Liszt's ungarische Krönungsmesse genannt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch 1906. Herausgegeb. von der Neuen Bach-Gesellschaft. 8°, 140 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 3,—.

Beethoven, Ludw. van, Sämtl. Briefe u. Aufzeichnungen, herausgeg. und erläutert v. Fritz Prelinger. 2. Bd. 1815—1822. XVI, 8°, 375 S. Wien, C. W. Stern, 1907. ℳ 5,—.

Bridge, Sir Frederik, M. A. Das »Shakespeare«-Musik- u. Geburtstagsbuch. (In engl. und deutscher Sprache.) Kl. 8°, 269 S. m. 1 Abbildung. Leipzig, Bosworth & Co., 1907. ℳ 3,50.

Chop, Max, Georges Bizet, Carmen, Oper in 4 Aufzügen. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, m. zahlreich. Notenbeispielen. Universalbibliothek 11. 16°, 112 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1907. ℳ —,20.

Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart. Im Auftrage des Verwaltungsrates verfaßt von Alex. Eisenmann. Gr. 8°, 62 S.

Gastoué, Amédé, Les Origines du chant Romain. In 4°, de 300 p. Paris, A. Picard, 1907. Frc. 12,—.

Ce volume est le premier d'une collection, véritablement digne de la musicologie française, dont l'initiative revient à notre éminent collègue M. P. Aubry, toujours à la tête des mouvements généreux.

M. Gastoué inaugure cette bibliothèque par un volume magistral sur les origines du chant liturgique. Il étudie d'abord les sources primitives, juives et gréco-romaines de cette antique psalmodie; ainsi que les différents aspects sous lesquels elle se présenta dans les premiers temps de l'ère chrétienne. Puis, il nous fait un tableau de l'école romaine et analyse devant nous les doctrines de ces «scholae» grégoriennes qui ont fixé les destinées de notre plain-chant. Enfin il nous montre comment le répertoire s'est formé, et par quelles méthodes la critique moderne peut arriver à rétablir en leur intégrité ces textes anciens, autour desquels tant de polémiques se sont éleves en ces années dernières.

Je me ferais un scrupule d'entrer dans la discussion de cet ouvrage, qui produira certainement impression dans le monde des spécialistées et dont la documentation précise et neuve, le ton courtois et assuré sont de nature à ramener le calme dans les esprits échauffés. Mon incompétence est ici mon excuse, et l'auteur, je le sais, me pardonnera l'insuffisance de ce compte-rendu. J. E.

Granqvist, Gust,, Untersuchungen üb. den selbsttönenden Wellenstromlichtbogen. Acta, nova, regiae so-

cietatis scientiarum Upsaliensis. Ser. IV, Vol. I, Nr. 5, Lex. 8°, III u. 62 S. m. Fig. Upsala, Akademische Buchhandlg., 1907. ℳ 4,—.

Jahn, Otto, W. A. Mozart. 4. Aufl. Bearb. u. ergänzt v. Herm. Deiters. 2. (Schluß-)Tl. Mit 2 Bildnissen, 10 Notenbeilagen u. Register. Gr. 8°, XIV, 911 u. 37 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 15,—.

Klatte, Wilhelm, Franz Schubert. In »Die Musik«. Kl. 8°, 113 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1907. ℳ 1,50.

König, Christoph, Kleines Kirchenliederlexikon, enth. d. Liederbestand der offiziellen deutschen evangel. Gesangbücher, einschließl. d. »Eisenacher Büchleins«, des Militär- u. des Fischer-Bunsen'schen Gesangbuchs. Gr. 8°, VIII u. 96 S. Stuttgart, D. Gundert, 1907. ℳ 2,40.

Leichtentritt, Hugo, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt u. zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text. Lex., 60 S. Text u. 45 S. Noten. Berlin, Bard, Marquardt & Co., 1907.

Das Werk wendet sich an weitere Kreise, um ihnen einen Begriff von früherer Hausmusik zu geben. Die Publikation will ungefähr das Gleiche, wie vor etwa 60 Jahren Becker's Sammlung: »Die Hausmusik im 16., 17. und 18. Jahrhundert«, der sie auch den ungefähren Titel entlehnt. Daß Becker's Sammlung für ihre Zeit in weit höherem Maße verdienstlich war als die vorliegende, liegt einesteils in der Zeit begründet, dann aber hatte Becker auch viel größere Mühe, eine solche Sammlung zu veranstalten. Leichtentritt's »Hausmusik« beschränkt sich fast durchaus auf Entlehnungen aus Neuausgaben, was heute ja nahe liegt. Man hätte es aber gerne begrüßt, auch auf Stücke zu stoßen, die zum ersten Male publiziert worden wären, was der Sammlung sofort einen höheren Wert verliehen hätte. So geht der Fachmann in dieser Beziehung leer aus. Die Auswahl hat es fast überall auf charakteristische Stücke abgesehen, ist aber nicht in allen Teilen harmonisch abgeschlossen. Mit den paar Instrumentalstücken ist die Spielmusik natürlich nicht annähernd auch nur skizziert, und wenn z. B. statt einiger Lieder von A. Krieger, der weitaus am stärksten vertreten ist, wenigstens ein oder zwei Lieder von W. Franck Platz gefunden hätten, so wäre der Sache ein größerer Dienst erwiesen worden. Das Hauptverdienst des Herausgebers besteht in den guten Bearbeitungen. Der lesenswerte textliche Teil trägt Bekanntes in klarer, verständlicher Form vor. Für weitere Kreise ein sehr empfehlenswertes Werk, bringt es keinen Beitrag zur Wissenschaft, was auch nicht in seiner Absicht lag.

Marcus, Hugo, Musikästhetische Probleme auf vergleichend ästhetischer Grundlage, nebst Bemerkungen über die grotesken Figuren in der Musikgeschichte. 132 S. Berlin, Concordia, deutsche Verlagsanstalt (Hermann Ehbock), 1906.

Daß die rein spekulative Musikästhetik in modernster Zeit so ziemlich auf einen toten Strang geraten ist und vom Erbe vergangener besserer Zeiten zehrt, dafür liefert diese Schrift ein sehr lehrreiches Beispiel. Der Wert ihrer Ausführungen ist ein sehr ungleicher. Am besten scheint mir das erste Kapitel gelungen, das sich mit dem Wesen der Musik beschäftigt. Der Verf. teilt alle Künste in »formale« und »nachahmende«. Wenn auch diese beiden Gegensätze vom Standpunkte der Logik aus stark anfechtbar sind, so trifft der Verf. doch der Sache nach das Richtige, insofern er unter »formal« dasjenige versteht, was unmittelbar auf unsere Seele wirkt, während als »nachahmend« ihm dasjenige gilt, was nur mittelbar, auf assoziativem Wege seinen Weg dahin findet. Ganz folgerichtig nennt er die Musik die formalste aller Künste, da ihr zum »Nachahmen« in der außermusikalischen Welt nur eine sehr engbegrenzte Sphäre zur Verfügung steht. Aber eben auf diesem subjektiven Charakter der Tonkunst beruht auch ihre Fähigkeit, durch ihre einzelnen Elemente die allerverschiedensten Vorstellungen und Empfindungen in unserer Seele hervorzurufen. Auch sie vermag also »nachzuahmen«, wenn auch nur in allgemeiner, unbestimmter Weise; auch die Programmusik besteht voll zu Recht, sofern sie die Geräusche der Außenwelt in dieser unbestimmt nachahmenden Weise ausbeutet. Bis hierher bietet der Verf. zwar nicht durchaus originelle, aber doch einleuchtende Ideen, wenn auch freilich einzelne Begriffe, wie eben der der »unbestimmten Nachahmung« einer scharfen Definition entbehren. Anders aber wird unser Urteil über den zweiten Teil der Schrift, der die speziellen Probleme der Musikästhetik behandelt, lauten müssen. Hier zeigt sich wieder einmal mit Evi-

denz das uns auch von großen Philosophen her bekannte Bild des Ästhetikers von Fach, der auch über musikästhetische Fragen ohne genügende technische und historische Ausrüstung Erörterungen anstellt, die der gebildete Musiker ablehnen muß. So sind z. B. die Ausführungen über die geschichtliche Entwickelung des Verhältnisses zwischen Melodie und Harmonie eine willkürliche Konstruktion, die dem tatsächlichen Gang der Dinge in vielen Punkten widerspricht und durch den orakelhaften Ton, in dem sie gehalten ist, keineswegs plausibler wird. Der Anhang behandelt verschiedene Fragen (»Der Musiker«, »Reiz der schönen Künste«, »Philosophie und Musik« usw.) in aphoristischer Darstellung, die auf wissenschaftliche Deduktion keinen Anspruch erhebt. So wirft denn das Büchlein ein grelles Schlaglicht auf die Verhältnisse in unserer modernen Musikästhetik. Die Kluft zwischen Philosophen und Künstlern besteht immer noch, und ihre Beseitigung erscheint noch in ferne Zukunft gerückt. Sind doch die wirklich musikalisch geschulten Philosophen auch heute noch ebenso spärlich gesäet, wie die im Besitz einer gediegenen philosophischen Bildung befindlichen Musiker. H. Abert.

Neumann, Angelo, Erinnerungen an Richard Wagner. Mit 4 Kunstblätt. und 2 Faksimiles. Gr. 8°, 341 S. Leipzig, L. Staakmann. 1907. ℳ 6,—.

Pauli, Walter, Brahms. Berlin, Pan-Verlag. ℳ 1,50.

Prout, Ebenezer, Elementarlehrbuch der Instrumentation (ins Polnische übersetzt von Gustav Roguski), 8°, 174 S. Warschau 1906, Verlag von Gebethner u. Wolff.

— Musikalische Formenlehre (ins Polnische übersetzt v. Marek Zawirski). 8°, 275 S. Warschau 1907, Verlag von Gebethner u. Wolff.

Die musikalisch-theoretischen Lehrbücher (außer der Harmonielehre) fehlten bis zur letzten Zeit in der polnischen Sprache. Auf die durchaus dankenswerte Anregung des Herrn Emil von Młynarski, des Direktors vom Warschauer Konservatorium, haben die Lehrer dieses Instituts einige theoretischen Bücher von Prout ins Polnische übersetzt. »Instrumentation« und »Formenlehre« geben ihnen voran. Das Unternehmen ist ohne Zweifel praktisch, aber es wäre viel nützlicher, wenn man neuere ausländische Werke übersetzt hätte. Unter den Beispielen, welche die »Instrumentationslehre« enthält, sehen wir z. B. die aus den Werken von Auber, Gade, Gounod, Meyerbeer und Rossini, dagegen keins von Berlioz; 16 von Mendelssohn, aber nur 6 (!!) von Wagner, dem sich 7 (!) Beispiele aus Auber entgegensetzen. Es gibt doch modernere Lehrbücher von Gevaert, Widor, Berlioz-Strauß, die besser der jetzigen polnischen Praxis entsprechen; haben ja doch die Kompositionen von Fitelberg, Karłowicz, Rożycki und anderer poln. Komponisten schon längst die Anforderungen der Prout'schen »Instrumentation« überholt. — Besser ist die »Formenlehre« ausgefallen, obwohl auch diese zu knapp ist. Adolf Chybiński.

Rautenstrauch, Johannes, Luther u. die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.—19. Jahrh.). Gr. 8°, VI u. 472 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1907. ℳ 6,—.

Riemann, Hugo, Handbuch d. Musikgeschichte. II. Bd. 1. Tl. Das Zeitalter der Renaissance (1300—1600). 8°, VIII u. 496 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 12,—.

Schiedermair, L., Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende d. 18. u. 19. Jahrh. 1. Bd.: Simon Mayer. Gr. 8°, 264 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 10,—.

Sonneck, O. G., Early concert life in Amerika (1731—1800). Gr. 8°, 338 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 12,—.

Thomas, Fr., Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650. (Sonderabdruck a. d. 49. Berichte d. Ver. f. Naturkunde zu Kassel 1905.)

— —, Die Mannigfaltigkeit im Kuckucksrufe. Eine Anregung zu weiteren Beobachtungen. (Sonderabdruck aus »Thüringer Monatsblätter«, herausgeg. v. Dr. G. Koch, 14. Jahrg. Eisenach 1906, Verlag d. Thür.-Wald-Ver.)

Im ersten Augenblick erscheint vielleicht der Kuckuck nicht recht würdig, Musikwissenschaftler zu beschäftigen, doch ist dessen Ruf nicht nur häufig von unsern Tondichtern (Haydn, Beethoven, Humperdinck, viele Volkslieder usw.) benutzt worden, sondern bedarf zu genauer Beobachtung eines fein geschulten Gehörs und wissenschaftlicher Methode.

In der ersten Abhandlung erwähnt Thomas die Notation des Kuckuckrufes mit c^2 a^1 in Kircher's bekannter »*Musurgia*« 1650, Bd. 1. Taf. III, und spricht die Vermutung aus, »die Stimmung jener Zeit« sei um eine Terz oder Quarte höher gewesen als heute, da die häufigste obere Tonhöhe des Kuckucksrufes e^2 oder f^2 unserer heutigen Normalstimmung sei. Leider war aber die »Stimmung jener Zeit« so unbeständig und mannigfaltig, und Kircher's Aufenthaltsorte so weit verstreut (Geisa, Würzburg, Avignon, Rom), daß diese Kombination nur dann positive Gültigkeit hätte, wenn Kircher Zeit und Ort seiner Kuckucksbeobachtung genannt hätte. (Die von Thomas erwähnte Tonhöhe des Kircher'schen Wachtelrufes fällt außer Betracht, da irrtümlich das Tripeltaktzeichen Kircher's für einen Altschlüssel angesehen wurde.)

In der zweitgenannten Abhandlung setzt Thomas seine interesssanten Beobachtungen fort und findet, daß dieser übel beleumundete Vogel eine Maximalgrenze für den Ruf vor gis^2—c^2 (erster Ton) und dis^2—a^1 (zweiter Ton) besitzt und ein Intervall von Sekunde bis verminderte Quinte hören läßt. Jahreszeit, Tageszeit, Gefühls- und Ermüdungsstadium usw. sind von Einfluß, und die genaue Beobachtung solcher Rufe und die Übertragung der Methode auf die Laute anderer Vogelarten dürfte mit der Zeit einen wichtigen Beitrag zum Studium des »Seelenlebens« der Vögel liefern. Prof. Fr. Thomas in Ohrdruff in Thüringen bittet alle musikalischen Naturfreunde, ihm per Karte seinerzeit alle ihre sicheren Beobachtungen (einzelne oder fortgesetzte) über den Kuckucksruf zukommen zu lassen, Tonhöhe der einzelnen Töne (durch eine auf den Spaziergang mitzunehmende Stimmgabel in Normal-A oder e^2 oder f^2 allein sicher zu bestimmen), Datum und Stunde, genauen Standort, ev. auch Größe des Reviers des betreffenden Vogels, ob im Sitzen oder im Fluge rufend, wie oft und wie schnell rufend, welche Nebenlaute usw. Die genannten Abhandlungen sind entweder beim Verfasser oder bei R. Friedländer u. Sohn, Berlin N.W. Carlsstraße 11 zu beziehen.

Aloys Obrist.

Winter-Bertelli, Mathilde, Der Mechanismus der Stimme u. die Grundlehren für korrekten Gesang. Ein kurzes leichtfaßl. Handbuch f. das Gesangsstudium. 8°, 16 S. Prag, J. Hoffmann's Wwe. 1907. ℳ 1,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Música Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 1ˢ.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 4ˢ, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East Seventeenth Street.
SMH Süddeutsche Monatshefte, 4. Jahrgang, München.

Anonym. Un lettre inédite de Gluck, RM 7, 7. — Ein neuer Komponist zu Paul Gerhardt's Liedern, Allg. ev.-luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 40, 10. — Elgar's new oratorio, »The Kingdom« (Bespr.), NMR 6, 65. — Sir August Manns, MMR 37, 436. — Otto Hegner†, HKT 11, 8. — Ein Moderner über moderne Musik, NMMZ 14, 14. — Der Tod in der Musik, NMMZ 14, 14. — A Schubert Synopsis (Children's Page), Mus 12, 4. — Schubert as seen in his Letters (Children's Page), Mus 12, 4. — Mittels Tasten spielbares Streichinstrument, MIZ 17, 28. — Rodolphe Berger, A Arte musical, Lisboa, 9, 198. — Beiträge zur musikalischen Kritik. Der neueste »Fall Strauß«, NMZ 28, 14. — Oreste Ravanello, Biographical Sketch, Church Music, New York, 2, 3. — Ein Urteil Felix Weingartner's über die moderne Musik, DMMZ 38, 15.

— aa —. Monna Vanna, Oper in drei Akten von E. Abrányi d Jüng. (Bespr. der Uraufführung in der Kgl. Oper zu Budapest), MWB (NZfM) 38 (74), 13/14.

Abate, N. Musica con parole e parole senza musica, NM 12, 134.

Abraham, O. Das absolute Tonbewußtsein und die Musik, Sammelbände der IMG 8, 3.

Altenburg, W. Christian Urban und die Viola d'amour, ZfI 27, 18.

Digitized by Google

Altmann, W. Die Kammermusik der Russen, Mk 6, 13.
Amar, J. Les anches de clarinette, RM 7, 7.
Andersen, H. Fräulein Jeanne van Oldenbarnevelt und Leo Kofler's »Kunst des Atmens«, Gesangspädagogische Blätter (Beilage zu KL 30, 7) 1, 7.
Arend, M. Der Stil Gluck's, RMZ 8, 15.
Arkwright, G. E. P. »Master Alfonso« and Queen Elizabeth, ZIMG 8, 7.
Aubry, P. Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne. Sammelbände d. IMG, 8, 3.
Bas, G. The sacred music congress at Milan, Church Music, New York, 2, 3.
Basilio. Zur Naturgeschichte der Musikagenten, NMZ 28, 14.
Bauer, Jos. Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Bespr.), Der Gitarrefreund, München, 8, 2.
Bäuerle, Hermann. P. Dominic. Johner's »Neue Schule des gregorianischen Choralgesangs« (ausf. Bespr. mit Choralthesen), Augsburger Postzeitung 8. März, Literar. Beilage.
Beckmann, G. Über »Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges«, 41 Sätze vom Superintendenten D. Wilhelm Nelle-Hamm, MSfG 12, 4.
Bekker, P. Hector Berlioz: Fausts Verdammung. (Bespr. der szenischen Auff. in der Komischen Oper in Berlin), AMZ 34, 13.
— Gastspiel der fürstlichen Oper von Monte Carlo im Berliner Kgl. Opernhaus. AMZ 34, 15/16.
Bennett, P. Schubert Songs for the Piano and Young Hands (Children's Page). Mus 12, 4.
Benzmann, H. Paul Gerhardt (zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages am 12. März 1907). Leipziger Tageblatt, 1907, Nr. 71, Abendausgabe.
Berdrow, H. Musikphantome, AMZ 34, 15.
Bernstein, N. Un opéra nouveau de Rimski-Korsakof (Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Février), LM 3, 3.
Bertini, P. I Valzer di Chopin, NM 12, 134.
Bethe, E. Die griech. Tragödie und die Musik, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Leipzig, 10. Jahrg. 1. Abt. 19. Bd. 2. Heft.
Bewer, M. Bei Eduard Grieg, Die Woche, Berlin, 9, 14
Bilke, R. Das Volkslied im Konzertsaal. Festzeitung zum VII. Deutschen Sängerbundesfest, Breslau 1907, Nr. 5.
Binder, F. Noch ein Wort über Aufführungen der Bach'schen »Matthäus-Passion« (Chor-Aufstellung), MWB (NZfM) 38 (74), 16.
Boeckeler, G. Anton Urspruch†, GR 6, 4.
Bosse, G. »Sarema«, Oper in 2 Akten von Franz Höfer. (Bespr. der Uraufführung im Stadttheater zu Regensburg), MWB (NZfM 38 (74), 15.
Br. J. Salomé, Drame musical en un acte de M. Richard Strauß. (Bespr. d. Erstaufführung im théâtre royal de la Monnaie in Brüssel), GM 53, 13.
Brenet, M. La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges, Sammelbände der IMG 8, 3.
Brody, H. La Création, de J. Haydn, RM 7, 7.
Busne, Henry de. Nice. Théâtre de l'Opéra. La petite sirène (1. représentation de) Canta lyrique en 3 actes, poéme de M. Henry Gaulthier-Villars, musique de Mme. Armande de Pollignac, LM 3, 4.
Calvocoressi, M.-D. Die musikalische Lyrik in Rußland, Mk 6, 13.
— Le »Cas d'Indy« en Allemagne, CMu 10, 7.
— La Financée vendue, de Smetana, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, CMu 10, 6.
Celani, E. I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII: (I. Da Leone X a Giulio III), RMI 14, 1,
Chantavoine, J. La Ballade Allemande et Carl Loewe, CMu 10, 7.
Choisy, F. L'Hymne du Paléologue et la musique byzantine, RM 7, 7.
Chybiński, A. Salome von Rich. Strauß, Ludzkość, 151, Warschau.
— Neue polnische symphonische Musik, Lemberger Ztg. 76.
Clericus, P. Zur Reform des Gesangsunterrichts an den höheren Schulen, Sti 1, 7f.
Closson, E. Salome in Brüssel. (Erste Aufführung des Werkes in französischer Sprache), S 65, 26.
Combarieu, J. Le quatuor en la mineur, de M. Théodore Dubois, RM 7, 7.
Courvoisier, W. Ludwig Thuille†, SMZ 47, 14.
Curzon, H. de. Deux ans de productions lyriques en France 1905—1906, GM 53, 15.
Delépine, H. L'œuvre du chant paroissial, RCG 15, 5/7.
Dent, E. J. English Opera in Berlin, MMR 37, 436.
Dickinson, E. The influence of Schubert upon musical culture, Mus 12, 4.
Dieckmann, E. Über Treffübungen beim Gesangsunterrichte, Sti 1, 7.
Dieringer, H. Utto Kornmüller†, GR 6, 4.

Dubitzky, F. Die Vögel in den Werken der Tonkunst, BfHK 11, 7.
— Ungeschriebene Opern, BW 9, 14.
Eccarius-Sieber, A. »Das ewige Feuer«, Oper von Richard Wetz. (Bespr. der Uraufführung im Stadttheater z. Düsseldorf), MWB (NZfM 38 (74), 15.
— Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege. Johannes Brahms' H-dur-Trio, NMZ, 28, 13.
Ecorcheville, Jules. La schola cantorum et le style de Bach, LM 3, 4.
Ehrenhofer, W. E. Eine alte interessante Orgel (in der Kirche zu St. Mauritius in Olmütz), ZfI 27, 20.
Einstein, A. Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Händel's, ZIMG 8, 7.
Elson, A. Gaston Borch and his songs, Mus 12, 4.
Elson, L. C. The mystery of early English music, Et Januar 1907.
Ergo, E. Naar aanleiding van het gebrekkige van ons notenschrift, WvM 14, 12.
Fiege, R. Romeo und Julia auf dem Dorfe. Oper von Fr. Delius. (Bespr. d. Uraufführung in der Kom. Oper zu Berlin), BfHK 11, 7.
Filek, E. v. Sänger und Begleiter, NMP 16, 5.
Finck, H. T. Schubert's Songs, Mus 12, 4.
Franneck, A. Der »Freischütz« im Spiegel zeitgenössischen Repertoirs, Dramaturgische Beilage zur DBG 1907, Nr. 28.
Freimark, H. Hausmusik einst u. jetzt, SH 47, 13/14.
Gg. K. Der Dichter des Sempacherliedes und sein Taufname (Heinrich Bosshard), SMZ 47, 14.
Göhler, G. Das Kaiserliche Volksliederbuch, Die Zukunft, Berlin, 15, 24.
— Das Kaiserliche Volks-Liederbuch, KW 20, 14.
Goetschius, P. Lessons in Modulation (The Lesson Club), Mus 12, 4.
— The pianoforte compositions of Schubert for two hands, Mus 12, 4.
Golther, W. Neue Wagnerschriften, Mk 6, 14.
Goos, C. E. Der Mönch von Sendomir, Oper in 3 Akten von Alfred Lorentz (Bespr. der Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe), MWB (NZfM 38 (74), 16.
Gruder. Die alte Märe, Oper in vier Akten von L. Zeleński. (Bespr. der Uraufführung im Stadttheater zu Lemberg), MWB (NZfM 38 (74), 13/14.
Gruner, H. Ernst Bernhard Reichardt Seminar-Musiklehrer in Sachsen), KCh 18, 4.
Günther, R. Über moderne Gesangbuchsnot, Monatsschrift für Pastoraltheologie, Berlin, 3, 6.
Günther, R. Zum Gedächtnis Paul Gerhardt's, ebendort.
Gutzmann, H. Die photographische Aufnahme der Sprech- und Gesangsstimme, Gesangspädagogische Blätter Beilage zu KL 30, 7/1, 7.
— Über die natürliche Entwicklung der Stimme in der Schulzeit, MSS 2, 1.
Hackett, K. Singing Schubert Songs, Mus 12, 4.
Herold, W. Ein Mitgenosse am Paul Gerhardt-Jubiläum, Friedrich Mergner†, Si 32, 4.
Hertel, V. Lateinisches im deutschen Kirchenliede und Nachträge, Si 32, 4.
Herz, L. de. A propos des soirées de la Société de Concerts des Instruments anciens, à Vienne, CMu 10, 7.
Heuberger, R. Zum Gedächtnis a. Brahms, KW 20, 13.
Hippius, A. Anton Rubinstein in his Classes, Et Febr. 1907.
Hughes, H. G. Church Music and the Worshipper, Church Music, New York, 2, 3.
Hurè, J. Dogmes musicaux: Il faut produire peu (Dogme d'esthètes de choix); Il faut produire beaucoup (Dogme d'esthètes vulgaires), MM 9, 5.
— Dogmes musicaux: La Critique est utile, MM 9, 6.
Joss, V. Myrtia, Oper in zwei Akten v. Ludwig Rochlitzer. (Bespr. der Uraufführung im Neuen Deutschen Theater in Prag, am 14. März), AMZ 34, 13.
K. Wilhelm Backhaus, biographische Skizze, NMZ 28, 14.
K., M. Salomé, GM 53, 11/12.
K., P. Thérèse de Massenet. (Bespr. der Erstauff. im Théâtre de Monte Carlo), MM 9, 5.
Kirmß, P. Paul Gerhardt, Protestantenblatt, Bremen, 40, 10.
Kling, H. Helmine de Chézy, RMI 14, 1.
Kloß, E. Neue Wagner-Literatur, BW 9, 11.
Knosp, Gaston. Notes sur Richard Strauß, LM 3, 4.
Köstlin, H. A. Te Deum, Bezeichnung des sog. »ambrosianischen Lobgesanges« nach seinen Anfangsworten: Te Deum laudamus, te Dominum confitemur, Realenzyklopädie für protestantische Theologie u. Kirche, 3. Aufl.
— Musikalisches zum Paul Gerhardt-Jubiläum, Monatsschrift für Pastoraltheologie, Berlin, 3, 6.
Krauß, K. A. Sonnenwende, Oper in drei Akten von E. Hartenstein. (Bespr. der Uraufführung im Hof- und Nationaltheater in Mannheim), MWB (NZfM 38 (74), 13/14.

Krehbiel, H. E. The Story of Schubert's life, Mus 12, 4.
Kretzschmar, H. Robert Schumann als Ästhetiker, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, 1906.
— Über die Bedeutung von Cherubini's Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart, ibid.
Kroeger, E. R. Programs for Schubert Recitals, Mus 12, 4.
Laloy, L. Maurice Ravel, LM 3, 3.
— Les écoliers, LM 3, 4.
Lang, W. Paul Gerhardt, Der alte Glaube, Leipzig, 8, 24.
Lau, A. Paul Gerhardt, Der alte Glaube, Leipzig, 8, 23.
Lederer, V. Was wollen die »Musikliterarischen Blätter«? MLB 4, 1.
— Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Berichtigung, Sammelbände der IMG 8, 3.
Leinburg, M. v. Johannes Brahms in Tutzing. Ein Beitrag zur Brahms-Biographie, NMZ 28, 13.
Lejeal, L. Note sur la musique et la magie chez les Américains, RM 7, 7.
Le Senne, C. La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 73, 15 ff.
Liepe, E. Eine Lücke im »Freischütz«, AMZ 34, 14.
Lr. Gedanken zur Paul Gerhardt-Feier, KCh 18, 4.
Ludwig, E. Einiges über Liedkompositionen, NMP 16, 6.
M. Programme music (Bespr. des Werks von Fr. Niecks, London), MT 48, 770.
— Ein Kantoreischmaus der Jetztzeit, KCh 18, 4.
Macdougall, H. C. The organist as business man, Mus 12, 4.
Malherbe, H. A propos du 25e anniversaire d'Alexandre Glazounow, CMu 10, 6.
Mangeot, A. La Faute de l'abbé Mouret de Bruneau (Bespr. der Erstauff. im Théâtre de l'Odéon), MM 9, 5.
— Conclusions de l'Enquête sur l'Education de la Musique, MM 9, 6,
Marsop, P. Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. Mitteilung und Bitte, DMMZ 29, 12.
Mason, D. G. and **Surette**, Th. Wh. The polyphonic music of Bach, NMR 6, 65.
Masson, Paul-Marie, L'Humanisme musical en France au XVIe siécle, LM 3, 4.
Mathews, W. S. B. Schubert as a Composer, Mus 12, 4.
Mathias, G. Chopin as I knew him, Et Febr. 1907.
Mayer, G. Kirchenlied und Kirchenmusik in ihrer Bedeutung für unser Glaubensleben. Das evang. Deutschland, Gütersloh, 3, 3.
McConnell, M. F. Blind organists, Mus 12, 4.
Moos, P. E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker, Mk 6, 14.
Mugellini, B. Sull' insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia, RMI 14, 1.
Müller-Liebenwalde, I. Die Erziehung der weiblichen Singstimme, Sti 1, 7 f.
Münch, A. Über den Tonsinn und seine Bildung, MSS 2, 1 f.
Nef, A. Über die Variation. Allgemeines und Geschichtliches, SMZ 47, 14.
Nef, K. Das Volksliederbuch f. Männerchor, SMZ 47, 12.
Neubauer, C. Carlo Goldoni, BW 9, 11.
Newmarch, R. M. Granville Bantock et son »Omar Khayyam«, CMu 10, 7.
Niemann, W. Brahms und die Gegenwart. Zum 10jährigen Todestag des Meisters am 3. April, NMZ 28, 13.
— Wider das Gelehrtentum in der Tonkunst, Die Gegenwart, 1907, Nr. 16.
Parker, D. C. Music and Religion, MMR 37, 436.
Perrin, Eduard. La musique sur le Littoral, LM 3, 4.
Pothier, J. Douze antiennes de saint Odon de Cluny en l'honneur de saint Martin de Tours, RCG 15, 5 7.
Pougin, A. Monsigny et son temps, M 73, 12 ff.
Practicus. The Ideal Choirmaster, Church Music, New York, 2, 3.
R. Erkki Melartins symfoni Nr. 3 i Fdur. Tematisk analys, EM 1907, 1. Aprilheft.
R., L. Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein. (Zum Teil den Aufzeichnungen der Lisztbiographie von La Mara entnommen), BfHK 11, 7.
Raabe, P. Sonnenwende, Oper in drei Akten von Ernst Hartenstein. (Bespr. der Uraufführung im Hof- und Nationaltheater zu Mannheim), AMZ 34, 14.
Rappard, J. A. Mannenkoren. (Naar aanleiding van het aanstaande Concoursen-Seizven), WvM, 14, 14.
Reed, W. The modern organ — a plea for modification, NMR 6, 65.
Riemann, H. Eine neue Harmonielehre (von R Louis und L. Thuille), SMH 4, 4.
Riesemann, O. v. Die Oper in Rußland. I. Michail Glinka — Alexander Dargomyshsky, Mk 6, 13.
— Die Oper in Rußland; II. Die neurussische Schule, Mk 6, 14 f.
— Russische Symphonien, Mk 6, 13.
Rietsch, Heinr. Die künstlerische Auslese in der Musik, Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1906.
Rudder, May de. Hugo Wolf, GM 53, 13 ff.
— Le »Messie« de Hændel; A Tournai, GM 53, 15.
Russel, L. A. The commonplaces of vo-

cal art. — The relation of song to speech, Mus 12, 4.

Rychnovsky, E. »Myrtia«, Oper in zwei Akten von Ludwig Rochlitzer. (Bespr. der Uraufführung im Neuen Deutschen Theater z. Prag), MWB (NZfM 38 (74), 15.

— Deutschböhmen in Richard Wagner's Familienbriefen, Deutsche Arbeit, Prag, 6, 7.

S., J. S. Henry Wadsworth Longfellow, MMR 37, 436.

Sch. A. Das Jubiläum des Stuttgarter Orchestervereins, NMZ 28, 14.

Sakolowski, P. Leipziger Künstlerprofile, X. Arno Hilf, Der Leipziger, Leipzig, 2, 12.

Sandberger, A. Roland Lassus' Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur, Sammelbände der IMG 8, 3.

Schabbel, O. Adolf Wallnöfer, MRu 3, 7.

Scharlitt, B. Die Lieder der Kleinrussen und Ruthenen, Mk 6, 13.

Schaub, H. F. Fausts Verdammung in der Komischen Oper zu Berlin, DMZ 38, 14.

— Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland, S 65, 22/23—24.

Scherber, F. Hausmusik, MLB 4, 1.

Schering, A. Die Musikästhetik d. deutschen Aufklärung, ZIMG 8, 7/8.

Schiebold, K. Wachet auf! Praktische Ratschläge zur Förderung bes. kleinerer Gesangvereine, SH 47, 11/14.

Schmid, O. Zur Hundertjahrfeier der Dreyßig'schen Singakademie zu Dresden, SH 47, 15.

Schmidt, K. Zu den Ausgaben d. Bachschen Choräle, CEK 21, 4.

Schmitz, E. Unsere Musikrenaissance u. ihre pädagogische Bedeutung, MWB (NZfM) 38 (74), 15.

Schwarz, Rudolf. Zur Haßler-Forschung, Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1906.

— Zu den Texten der weltlichen Madrigale Palestrina's, ibid.

— Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1906 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, ibid.

Schwers, P. Peter Tschaikowsky: Pique Dame. (Bespr. der Erstaufführung an der Berliner kgl. Oper am 20. März), AMZ 34, 13.

Segnitz, E. Gegen die Klavierabende, AMZ 34, 14.

Sell, K. Zum Gedächtnisse Paul Gerhardt's, Die christl. Welt, Marburg, 21, 10f.

Smend, J. Johannes Brahms und Heinrich von Herzogenberg, Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben d. Gegenwart, Berlin, 6, 6.

Smolian, A. Max Reger, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 128, 3325.

Söhle, K. Johannes Brahms in seiner Kammermusik, KW 20, 13.

Sonne, H. Die Uraufführung von Bernhard Scholz' »Mirandolina« im Darmstädter Hoftheater, DMMZ 29, 13.

Sonne, O. »Totentanz«, Mysterium von Felix Woyrsch. (Bespr. der Erstaufführ. durch die »Singakademie« in Halle a. S., MWB (NZfM) 38 (74), 15.

Sonneck, O. G. The musical side of our first Presidents, NMR 6, 65.

Spanuth, A. Eine neue Wagner-Biographie (von Max Koch), S 65, 27/28.

Spitta, Frdr. Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung, Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1906.

Stöbe, P. Der Gesang in der vorreformatorischen Schule, MSS 2, 1.

Stubbs, G. E. Dr. Messiter's History of the Choir and Music of Trinity Church. (Bespr. der Neuausgabe von E. S. Gorham), NMR 6, 65.

Teneo, M. Un mariage d'artistes au XVIIIe siècle, LM 3, 4.

Thiessen, K. Zum deutschen Gesangvereinswesen, SH 47, 15f.

Thompson, H. An interview between Wagner and Rossini, MT 48, 770.

Thürlings, A. Wie entstehen Kirchengesänge? Sammelbände der IMG 8, 3.

Tideböhl, E. v. Tschaikowsky's Heim. Ein Besuch seines Wohnhauses b. Klinn, NMZ 28, 14.

Tiersot, J. Paris et Hélène de Gluck, M 73, 14.

— Sur la complainte de Jean Renaud, TSG 13, 3.

Tommasini, N. Claude Debussy e l'impressionismo nella musica, RMI 14, 1

Torchi, L. »Salome« di Riccardo Strauß, RMI 14, 1.

Torrefranca, F. L'alliterazione musicale, RMI 14, 1.

Torri, L. La costruzione ed i costruttori degli Istrumenti. Bibliografia liutistica, RMJ 14, 1.

Turpin, E. H. The Royal College of Organists, MMR 37, 436.

Un bibliophile. Le »Trésor d'Orphée«, de Francisque (1600), TSG 13, 3.

Ursiß, J. Bismarck und die Musik, Rhein.-Westfälische Sänger-Zeitung, Iserlohn, 2, 3.

Vaujany, J. Le chant liturgique à la campagne, RCG 15, 5 7.

Vianna da Motta, J. Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst (Bespr.), KL 30, 7.

— Die neuere russische Klaviermusik, Mk 6, 13.

Wagner, P. Das Te Deum, GR 6, 4.

Wähner, Fr. Beethoven-Erinnerungen. (Mitgeteilt v. W. Ruland), NMMZ 14, 12f.

Digitized by Google

Weber-Bell, N. Dr. theol. Franz Xaver Haberl, MRu 3, 7.

Weigl, B. Johannes Brahms und Hermann Götz, NMZ 28. 13,

– Zwei alte Opern in neuem Gewande (Hoffmann: Undine, Bizet: Carmen), L 30, 11.

Wellesz, E. Kunst, Künstler und Publikum. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstpflege in alter u. neuer Zeit, AMZ 34, 16/17.

Wellmer, A. Zur neueren Oratorienmusik. II. Ludwig Meinardus: »Simon Petrus« und »Luther in Worms«, BfHK 11, 7.

Welti, H. Richard Wagner u. kein Ende, Die Nation, Berlin, 24, 24.

Werner, A. Paul Gerhardt, Protestantische Monatshefte, Leipzig, 11, 3,

Wild, J. Was ist uns Johannes Brahms? Ein Gedenkblatt zum 10. Todestage des Meisters, AMZ 34, 13.

Wilfferodt, F. Zum zehnjährigen Todestage v. Johannes Brahms, MWB (NZfM) 38 (74), 13/14.

Winchester, E. T. A practical talk to Choirmasters, Church Music, New York, 2, 3.

Wohlgemuth, G. Zur Beurteilung des »Volksliederbuches«, SH 47, 13/14.

Wolff, S. Zur Sprechtechnik, Gesangspädagogische Blätter (Beilage zu KL 30, 7) 1, 7.

— Über den Vortrag im Gesange, Sti 1, 7.

Wolfrum, Ph. Bach's Orchestermusik (aus: Joh.-Seb. Bach von Wolfrum, enthalten in der von R. Strauß herausgeg. Sammlung »Die Musik«), DMMZ 29, 12.

Wood Chase, M. Natural laws in piano technic, Mus 12, 4.

Yekta, R. La musique et les modes orientaux, RM 7, 7.

Z., M. Eine Verkannte (die Gambe). Glosse zum sechsten Kammermusikabend der Frankfurter Museumsgesellschaft, S 65, 22/23.

Z.-W. Des deutschen Kaisers Wilhelm II. Volks-Liederbuch für Männerchor, Der Barde, St. Gallen, 2, 3.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 20. April sprach Herr Prof. Dr. Max Seiffert über »Die Verzierung der Sologesänge in Händel's Messias«. Es erübrigt sich, an dieser Stelle auf die Ausführungen Prof. Seiffert's näher einzugehen, da der Vortrag in den Sammelbänden in extenso erscheinen wird. Illustrierende Gesangsvorträge hatten übernommen: Frau Dr. E. Kollin, Frl. E. Cantor und Herr Dr. A. Guttmann.

E. v. Hornbostel.

Leipzig.

Am 25. März sprach Herr Arthur Smolian über: »Franz Liszt in seinen sinfonischen Dichtungen«. Da sich unsere Ortsgruppe schon des öftern mit der modernen Kunst beschäftigt und vor allem manches getan hat, um ein tieferes Verständnis für die Werke Liszt's zu wecken, so dürften die einleitenden Worte des Vortragenden, daß er gewissermaßen in ein feindliches Lager komme, insofern, als die IMG. die modernen Meister nicht in das Bereich ihrer wissenschaftlichen Betrachtungen ziehe, wohl hinfällig sein. Interessant sind jedoch die beiden Erlebnisse mit Liszt, durch die besonders sich Herr Smolian immer wieder veranlaßt fühlt, möglichst für den Meister Liszt einzutreten. Das erste ereignete sich 1885 in Karlsruhe. Als hier Herr Smolian bei einer Dante-Aufführung, unter der Leitung von Mottl, Liszt, mit dem er zusammensaß, wegen des etwas zu schnell genommenen Tempos des ersten Satzes interpellierte, erwiderte dieser mit einer müden, abwehrenden Handbewegung: »Ach, lassen wir das, vielleicht ist es besser so.« Das zweite Erlebnis spielte sich im darauffolgenden Jahre 1886 in Bayreuth ab. Man hatte soeben Liszt zu Grabe getragen, und in der »Sonne«, wo sich die Schüler und Freunde des Meisters eingefunden hatten, hielt Hans Richter, noch unter dem Eindrucke der schlichten Grabfeier, eine begeisternde Ansprache, in der er besonders darauf hinwies, wie sie doch alle als Schuldner am Grabe des Meisters ständen; ihre heiligste Pflicht sei es, mehr für Liszt in Zukunft einzutreten, und mehr für die Verbreitung seiner Schöpfungen zu sorgen. Leider ist es aber bei dem Wollen geblieben. Richter selbst hat im darauffolgenden Jahre in Wien Liszt nur ein einziges Mal zum Wort kommen lassen. — Der Vortragende legte sich nun die Frage vor, ob heutzutage überhaupt noch eine Fürsprache für Liszt nötig sei, und beantwortete sie entschieden im bejahenden Sinne. Einige sinfonische Dichtungen

Digitized by Google

wie *Les Préludes* und *Tasso* würden zwar oft aufgeführt, auch viele Klaviersachen und Lieder könne man hören, aber in seinen Programmschöpfungen sei Liszt noch lange nicht genügend bekannt. Sehr viel Schuld habe hier Hans von Bülow daran, der bekanntlich vom begeisterten Anhänger Liszt's zum Gegner wurde. Wenn dies aber auch bei Bülow immer noch begreiflich erscheine, so könne man nicht recht verstehen, warum Frau M. v. Bülow und P. Marsop in der Herausgabe der Bülow'schen Schriften alles Lisztfreundliche ausgemerzt hätten. Eine sehr merkwürdige Handlungsweise, die erst von Rösch (zur Ästhetik der Musik) aufgedeckt worden sei.

Im weiteren Verlaufe seines fesselnden Vortrages ging Herr Smolian auf die sinfonischen Dichtungen selber ein, und zwar behandelte er ihre Entstehungsgeschichte, ihre geistige Neuheit und Eigenart, wies auf die Schwierigkeiten hin, die der künstlerischen Ausübung im Wege ständen und zeigte schließlich an Beispielen die sichere Ausdruckskraft, deren sich Liszt bediente. Die namentlichen Hinweise auf Programme sollen die geistige Stimmung schildern, aus der heraus die sinfonischen Dichtungen entstanden sind. Faust oder Hamlet z. B. rufen bei jedem gebildeten Menschen bestimmte Stimmungen hervor, daher sei Liszt die Berechtigung, so zu verfahren, nicht abzusprechen. Leider sind die ungewöhnlichen Harmonien und Melodien, die exentrischen Details und die ganze Formung der Satzgebilde einer leichteren Aufnahmefähigkeit hinderlich gewesen. Dazu komme noch, daß wenige Dirigenten die Fähigkeiten besitzen, die Dichtungen richtig und künstlerisch widerzugeben. Bei der Durchnahme der einzelnen sinfonischen Dichtungen verlieh der Vortragende durch die Wiedergabe der Hauptthemen auf dem Klaviere seinen mit Beifall aufgenommenen Ausführungen größere Anschaulichkeit und er beschloß seinen Vortrag mit der *Héroïde funèbre*.

Carl Ettler.

Paris.

La séance du 15 avril de la Section a eu lieu sous la présidence de M. Poirée, président.

M. Ecorcheville a fait une communication sur la Traité de la Musique moderne d'A. des Vignolles, dont le manuscrit, daté de 1720, est à la Bibliothèque de Dublin.

M. Aubry fait ensuite une communication sur l'œuvre musicale des Troubadours. Mme Tracol et M. Sautelet exécutent six pièces, dont M. Aubry vient de faire une publication, avec M. de Castera, compositeur. Ces pièces sont intitulées: Ballade, Pastourelle, Chanson d'Aube, Estanpida, Chanson courtoise, Chanson religieuse.

Le Sécrétaire: I. G. **Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Fibiger-Jorgensen, Pastor, Skelskör, Seeland.
Imbart de la Tour, Paris, Au Conservatoire de musique.
Jachimecki, Dr. Zdzislaw, Krakau, Mikolajska 24.
Knosp, Gaston, Paris, 3 rue Maître Albert.
Wellesz, Egon, Wien I, Schottenweg 25.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Allix, G., Grenoble, jetzt Paris, 34 rue de Laborde.
Behrend, Dr. W., Bureauchef, Kopenhagen, Rathaus 12/4.
Bernstein, N., St. Petersburg, Podalskaja 42 Kb. 17.
Brussel, R., Paris, 45 rue Washington.
Greilsamer, Paris, jetzt 124 boulevard de Rochechouart.
Griveau, Mr., Paris, 4 Place du Panthéon.
Hartog, J., Amsterdam, Jan Luykenstraat 40.
Philipp, J., Professeur au Conservatoire, Paris, jetzt 24 Place Malesherbes.
Siewert, Adolf, Direktor des Konservatoriums, Barmen, jetzt Fischertalerstraße 89.
Simon, Frl. Alicja, Charlottenburg, jetzt Warschau, Aleja Ujazdowska 6 7.
Thuren, H., Schriftsteller, Kopenhagen, Rathsackvej 18.

Ausgegeben Anfang Mai 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

English Sheet.

June. 1907.

English Matter in May and June Journals.

Bach's church cantatas, 311
Byrd's Gradualia, 330
Chorales as suggestion, 313
Falso Bordone, 330, 332
Mass, Vespers and Compline, 330
Motu Proprio of Pope Pius X., 331
Philips, Peter, 330
Plainsong question, the, 329
"Polyphonic" church-style, 330
Prout on Bach's cantatas, 311
Vatican official Gradual, 334
Westminster R. C. cathedral, 329

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 303.) In an address given to certain Singers of Barmen (male voices) on 18th August 1893, Bismarck greeted the *German Male-voice Part-song* as an ally in war and politics; as to the past before the 1870—1871 war, and so prospectively for the future. It played this part no doubt in the period leading up to the Franco-German war; whether it will do so again is uncertain. Already in 1888, Philipp Spitta (1841—1894), reviewing O. Elben's "National German Male-voice Partsongs", 1887, in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV, 487, considered that the national (volkstümliches) male-voice partsong had reached a climax in 1870, and would decline; subsequent experience goes to confirm this. During the last 25 years there has been an immense multiplication of male-voice societies in Germany, and these recruited from a lower social grade than formerly; thus not less than 100 business firms now support each its own society among its employés. Nevertheless the development of the male-voice partsong during that generation has been rather on the artistic side, than as having any nationalistic bearings, either in words or musical character. Indeed its musical style has been much influenced from the side of non-belligerent countries like Belgium and Switzerland. The Swiss Friedrich Hegar (b. 1841, since 1863 in Zürich) has shown himself the Franz Liszt of the male-voice partsong, and his "colouristic" works in this class are in universal demand among German societies, if only to conquer their great technical difficulties. Some societies stoop to trivialities worthy of a comic newspaper. Nor have any really identified themselves with the best part of the recent Volkslied-revival movement, looking on that form as too simple for their purposes. Things were thus, when unexpectedly the German Imperor intervened on the occasion of a Frankfort Competition in 1903, and initiated a revision by scholars and musicians of the whole subject. The result has been an official male-voice partsong book, published under Royal Authority. — Alfred Heuß (Ötzscherstraße 100 N, Gautzsch-Leipzig) gives in 8-page review a philosophic and very thorough notice of this noteworthy book and its antecedents. An Introduction to the book includes a complete history of the German Lied. Its contents consist of arrangements or adaptations of song-pieces of varied character extending over 6 centuries, and reproductions of partsongs of last 100 years. In all 610 pieces. The contents are grouped under certain broad subject-heads. The choice of words and music gives the whole a nationalistic tendency. An appendix shows the source of each piece, — words and music. The committee of direction has been: — von Liliencron, Friedländer, Kretzschmar, Bolte. The editors and arrangers include some

Digitized by Google

of the best composers of the day; e. g. Richard Strauß has arranged a large number of old songs. — The book is invaluable for reference, but it appears that as one to sing from it has very irritating restrictions. Royalties being due on the "arrangements", *performing-right* of each several piece has in the majority of cases to be paid for separately. Published through Peters, Leipzig, pp. 1600, in 2 vols.; price 3/. each volume.

(Page 322.) Eduard Reuß (32 Strehlenerstraße, Dresden) takes a line hostile to the *literal-note school of interpretation*, as applied to old music. He looks on a so-called reversion to the pristine conditions of Mozart's day for instance as "no sign of praiseworthy piety, but rather a complete misapprehension of the facts." Mozart meant the clavier part in his clavier-concertos as merely an indication to the virtuoso. And so on. The note-for-note style of playing is certainly more an attribute of modern music than it was of old music. Our old cathedral organists never thought of adhering to the notes in front of them, and always put their hands over the key-board in a manner to bring out the best resources of their instrument; hence the solidity and grandeur of their style. It is moderately certain that the practice of skilful clavecinists was the same.

(Page 329.) Maas and Van Suchtelen of Leipzig and Amsterdam have begun to publish a fortnightly "*Review of General Internationalism*" in German, English, French, and Dutch; edited and issued at the Hague. Designed as a rallying-point for organizing everything international; even for instance in such matters as bibliography. Hague Conferences have not hitherto been conspicuous for promoting the harmony of nations, but results may be awaited.

(Page 337.) Franz Thomas of Ohrdruff, Thuringia, said in 1905 that the pitch of 1650 was a 4th higher than now, because the *cuckoo-call*, which we knew to be about F to D above treble stave, was notated in Kircher's "Musurgia" (Rome, 1650) as C to A ditto. Looking to the uncertainty of absolute-pitch notation, weak evidence, whatever the facts. But in 1906 same author says that the range of the upper note of the call itself varies according to season, locality, etc., from G down to C, and that of the lower note from D down to A; while the interval of the call may be, according to same circumstances, anything from a 2nd to a diminished 5th. So that the remark of 1905 falls to the ground. He invites particulars of the cuckoo-call (pitch and interval) from actual observers. —— Reviewer (Aloys Obrist, 3 am Horn, Weimar) designates this bird as "of evil repute". Certainly cuculus canorus is neither monogamistic nor altruistic; nevertheless it only obeys primal laws of self-preservation. The female, finding she has to lay in a cold climate where she is a visitor, lays on the ground, and takes the remarkably small egg in her curved beak to the nest of a hedge-sparrow. The young hatched cuckoo, rapidly outgrowing the proportions of its egg. and having a corresponding appetite, by a sort of "buck" behind ejects all other eggs or young-ones. The sparrow foster-parents accept this comedy with resignation. What becomes of the stray-reared bird is not known. The cuckoo-call is the mating cry of the male.

(Page 352.) Letter from Halévy (1799—1862) to the music-critic D'Ortigues in 1854, about his opera "Reine de Chypre". Not stated whether before printed. Very curious spectacle of a celebrated composer and Member of the Institute angling for a throughout "*inspired notice*" of his own work. Such a procedure, on either side, scarcely imaginable today.

(Page 361.) The "*Beethoven-House Society*" of Bonn, started 1889, has restored the still-remaining old XVIII century house, 20 Bonngasse, Hinter-

Digitized by Google

haus, where Beethoven (1770—1827) was born, and where his parents lived during his first infant years; following the precedents of the Goethe-house at Frankfort and the Mozarteum at Salzburg. In the Beethoven-house, as many tourist-amateurs know, are kept portraits and busts of B., his belongings, and his friends (there are oil-portraits of his mother and of the temporarily adored Giulietta Guicciardi), letters and documents, his favourite pianoforte, his hearing-appliances, the stringed instruments of his quartett, etc. Hon. President of Society, Joachim. The Society has held Chamber-music Festivals (of late biennial) in 1890, 1893, 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907; each of several days, and this of 1907 five days. The May 1907 festival was given up to Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, and Brahms. Reporter, Ludwig Scheibler, 8 Göbenstraße, Bonn.

(Page 371.) Hermann Deiters (b. 1833) has just died, 11th May, 1907, at Coblenz. The event adds probably another to the list of *incomplete torsos in musical biography*. Alexander Wheelock Thayer (1817—1897) of Boston, U. S. A., spent the last 50 years of his life in writing, in English, Beethoven's life. His last 32 years, he was United States consul in Trieste. Deiters translating currently, three volumes appeared in German in 1866, 1872, and 1878; but the last volume ended with 11 years before B.'s death; 4th volume, in preparation, has never yet appeared. Deiters then undertook to revise the whole production, but of such new biography only a first volume has appeared (1901). The original English of Thayer's work remains a manuscript. These large-scale individual efforts, carried out without any external control whatever, very rarely indeed succeed in connection with the arts; the men are not of the calibre of a Hume, a Gibbon, or a Hallam, and thrown into themselves they lose their sense of proportion.

(Page 372.) Our earliest English musical litterateur Robert de Handlo (now Hadlow, Tonbridge, Kent) wrote about 1326 a Latin musical treatise (copy surviving in Brit. Mus. Addit. MSS. 4909), entitled "Rules, with the maxims of Magister Franco [of Cologne]" etc. This speaks of "*Estampeta*" (Latin) as name for a *popular* class of *dance-tune:* evidently the Provençal "estampida". Name remains even in English to this day in "stampede" (from Portuguese), derived from sound of the horses' feet. So old French "estampie". Pierre Aubry (74 Avenue de Wagram, Paris) published in 1904 in "Courrier Musical" an estampida by R. de Vaqueiras. Johannes Wolf, in his "History of Mensural Notation 1250—1460" (3 vols., Breitkopf and Härtel, 1904 cf. Samm. VI, 597—641) quotes 6 dance-tunes styled istampitta from Brit. Mus. Addit. MSS. 29,987. Aubry now publishes (Fischbacher, Paris, 1907) facsimiles and transcriptions of 8 estampies from the Bibliothèque Nationale, and says they were played on the hurdy-gurdy, anciently a respectable instrument (and itself called Stampella). — May be noted that this word curiously appears as "Stantipes" in a Latin treatise rather later than de Handlo. Ms. 2663 of Darmstadt Court Library is a musical treatise by one Johannes de Grocheo; the place-name is unrecognizable, unless it is Grochow near Warsaw of modern revolutionary memory, or Cracow itself, or the Brittany island of Groix, but he is assumed to have been a teacher at the Sorbonne in Paris, and MS. is assigned about 1400. Joh. Wolf prints this in Latin, with German translation, at Samm. I. 65—130. It contains really serviceable information about the secular (not sacred) music-forms of the middle ages. Wolf thinks stantipes was corruption direct from the Italian form stampita (which in Boccaccio's Decameron). — It is evident that in the middle-ages dance, the more primitive

stamping was as much a leading feature as hopping (polka-wise) or turning (waltz-wise) is now.

(Page 372.) Paul Bruns has written a very learned work on defects of the *contralto voice*, and way to remedy them.

Personnel of English Section.

Concluding the account of constitution of Society in "English Sheet" of Oct. 1906, Feb. 1907, and March 1907, following is the present administrative personnel of the English Section. Appointments (other than those in Musical Association) are held for a term of 2 years: —

English Committee (for Great Britain and Ireland). President, Sir Alexander Mackenzie; Vice-president, Dr. W. H. Cummings; Members, Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford, Messrs. Culwick, Dent, Edgar, Hadow, Maclean, Maitland, Mc Naught, Niecks, Prout, Squire; Joint Hon. Secs., Messrs. Maclean and Mc Naught; Treasurers, Breitkopf and Härtel in London.

Musical Association (acting under certain conditions as Local Branch for City and County of London). President, Sir Hubert Parry, Bart.; Vice-presidents, Lord Rayleigh, Sir Frederick Bridge, Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles Stanford, Messrs. Adams, Barry, Bosanquet, Cummings, Maclean, Prendergast, Prout, Southgate; Councillors, Messrs. Cobbett, Edgar, Lloyd, Maitland, Mc Naught, Shinn, Squire, Stainer, Webb; Secretary, Mr. J. Percy Baker (12 Longley Road, Tooting-Graveney, London, S.W.)

Dublin Local Branch (for Ireland). President, Dr. James Culwick; Hon. Sec. Rev. H. Bewerunge (St. Patrick's College, Maynooth, Ireland).

Edinburgh Local Branch (for Scotland). President, Prof. Fr. Niecks; Hon. Sec. Mrs Kennedy Fraser (95A George Street), Edinburgh).

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. For the remaining 1/2 year down to October next subscribers can book at 1/2 rate. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

Just appeared:

Complete Report of the Papers and Discussions at the Congress of the International Musical Society. Basle, September 1906.

(See paragraph on pp. 262 c, 287.)

Over 60 papers. — 247 pages Royal 8vo. Price 7/6.

Or to members, 6 paper, and 7/6 bound.

BREITKOPF & HÄRTEL

54, GREAT MARLBOROUGH STREET, REGENT STREET,

LONDON, W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse.

Eine Choralstudie.

Nicht die Rhythmik des gregorianischen Chorals ist frei, sondern seine Melodik. Frei nämlich, sofern ein und dieselbe Melodiephrase in den mannigfachsten Varianten auftritt, je nach den Anforderungen, welche der jedesmalige Text an sinngemäße Betonung stellt. Die Feinfühligkeit, mit welcher überall auf diese Anforderungen eingegangen ist, kann gar nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden. Sie ist des eingehendsten Studiums wert und vermag auch dem Tonkünstler von heute noch manche nützliche Lehre zu geben. Freilich treten diese Finessen erst bestimmt hervor, wenn man die seit etwa 400 Jahren verbreitete Ansicht vom Gleichwert der Noten des Chorals aufgibt und vielmehr für alle choraliter notierten Melodien ein festliegendes rhythmisches Grundschema als selbstverständlich annimmt, das den Prosatext in einen streng gemessenen verwandelt, wie ich das im 2. Halbband meines Handbuchs der Musikgeschichte und in dem Aufsatze »Das Problem des Choralrhythmus« im Jahrbuch 1895 der Musikbibliothek Peters ausgeführt habe. Da meine Darstellung auch in katholischen Fachkreisen sehr bemerkt worden ist, so wird man es nicht unangebracht finden, wenn ich hier einmal an einem praktischen Beispiele ausführlicher die Methode der Anwendung des Prinzips der Vierhebungstheorie auf die Abschnitte von Prosa-Choraltexten darlege und zeige, wie dabei die feinen Abänderungen der Melodiephrasen sich als durchaus natürlich, wo nicht geradezu notwendig ergeben. Ich wähle dafür das *Gloria* der Ostermesse und schließe ihm das mit denselben Motiven gearbeitete *Sanctus* und *Agnus* derselben Messe an. Statt des *Kyrie* der Ostermesse, das melodisch mit diesen Sätzen nichts gemein hat, auch in anderer Tonart steht, ziehe ich schließlich noch das melodisch zugehörige *Kyrie* der *Missa in festis simplicibus* heran. Ein melodisch zugehöriges *Credo* gibt es nicht (das *Credo* ist ja den ältesten Messen fremd). Wir werden sehen, daß dieselbe Ökonomie der fortgesetzten Verwendung einer sehr kleinen Zahl von Melodiephrasen, welche ich für das *Tedeum* nachgewiesen habe (Handb. I. 2, S. 42 ff.), auch in diesen Meßgesängen durchgeführt ist. Offenbar stehen wir damit vor der Erkenntnis eines überhaupt die altkirchliche Melodiebildung beherrschenden Prinzips.

Gehen wir zunächst an die Zerlegung des anscheinend durchaus unrhythmischen Textes in seine natürlichen Sinnglieder, wie sie die Unterlage der Melodiephrasen (Distinktionen) des Chorals bilden, so bemerke ich zunächst,

Digitized by Google

daß aus den Melodiephrasen sich zwingend einige Teilungen ergeben, auf welche man ohne diesen Anhalt nicht ohne weiteres verfallen würde, nämlich die der Zeilen

Gloria | in excelsis Deo
Hominibus | bonae voluntatis
und Deus pater | omnipotens

in je zwei selbständige Glieder. Andererseits ergibt sich aber aus der Einheitlichkeit der Melodiephrasen ,daß trotz der großen Silbenzahl die Zeilen:

Propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, rex coelestis,
Suscipe deprecationem nostram,
Domine fili unigenite,
und Qui sedes ad dexteram patris

nicht geteilt werden dürfen. Die Gesamtzahl der Distinktionen ist 32, nämlich:

1. Gloria,
2. In excelsis Deo,
3. Et in terra pax,
4. Hominibus,
5. Bonae voluntatis,
6. Laudamus te,
7. Benedicimus te,
8. Adoramus te,
9. Glorificamus te,
10. Gratias agimus tibi,
11. Propter magnam gloriam tuam,
12. Domine Deus rex coelestis,
13. Deus pater,
14. Omnipotens.
15. Domine fili unigeniti,
16. Jesu Christe,
17. Domine Deus,
18. Agnus Dei,
19. Filius patris,
20. Qui tollis peccata mundi,
21. Miserere nobis,
22. Qui tollis peccata mundi,
23. Suscipe deprecationem nostram,
24. Qui sedes ad dexteram patris,
25. Miserere nobis.
26. Quoniam tu solus sanctus,
27. Tu solus Dominus,
28. Tu solus altissimus,
29. Jesu Christe,
30. Cum sancto Spiritu,
31. In gloria Dei patris,
32. Amen.

Für jedes dieser Textglieder werden 4 Takte $^2/_4$-Takt (2 Takte C-Takt disponiert:



Die Schreibweise im C-Takt ist vorzuziehen, weil die Taktfolge stets eine fallende ist (Anfang mit dem schweren Takt, Handb. I. 2, S. 15 f.), der Taktstrich also mehr leistet als bei der Schreibweise im $^2/_4$-Takte. Die letzten Regulatoren der rhythmischen Ordnung sind nämlich hier geradeso wie in gereimten Versen die Endungen, die für die musikalische Behandlung durchaus dieselbe Rolle spielen wie wirkliche Reime. Das Aufkommen des wirklichen Reimes hat deshalb gar keine wesentliche Veränderung der rhythmischen Verhältnisse gebracht, sondern nur das zuerst bei den provenzalischen Troubadours zur Geltung kommende Gesetz, auf einander gereimte Zeilen melodisch und identisch oder imitiert zu gestalten (Handb. I. 2, S. 250 u. ö.).

Die erste Frage ist also: Ist die Endung (der »Reim«) einsilbig (männlich), zweisilbig (weiblich) oder dreisilbig (reich)? Die Akzentuation der lateinischen Sprache kennt keine Betonung der Schlußsilbe mehrsilbiger Worte (z. B. nicht *tibi*, sondern *tibi*). Ein einsilbiges Endwort des Textgliedes bedeutet also stets einen männlichen Reim, d. h. beansprucht den schwersten Zeitwert des Ganzen für diese Silbe, ein zweisilbiges Endwort bedeutet einen weiblichen Reim und fordert den schwersten Zeitwert für die

Digitized by Google

vorletzte Silbe, ein mehr als zweisilbiges Endwort trägt den Akzent entweder auf der vorletzten Silbe (*coeléstis*, *voluntátis*, *omnipótens*) oder auf der drittletzten (*unigénite*, *Dóminus*, *glória*, *altíssimus*). Der Träger des Reims (d. h. also die Akzentsilbe des Schlußworts) gehört unter allen Umständen auf den Schwerpunkt des zweiten C-Taktes; nur wo ein einziges, mit der Akzentsilbe beginnendes Wort den Gesamttext des Gliedes bildet (1. *Glória*, 32. *Ámen*) wird notwendig der Schwerpunkt des ersten C-Takts Reimträger, da für den ersten Takt kein anderweites Material gegeben ist. Ob die Endung den zweiten Takt ganz füllt, hängt lediglich davon ab, ob das nächste Glied mit einer leichten Auftaktsilbe beginnt oder nicht. Auf den ersten Takt-Schwerpunkt gehört die erste akzentfähige Silbe. Ein mehrsilbiger Auftakt ist wohl für den Choral nie anzunehmen.

Die einfachsten Fälle sind nun die, wo der Text mit glattem Anschluß der Endung einen Wechsel akzentfähiger und akzentloser Silben zeigt und die Zahl der Silben vor der Endung nur vier oder (mit Auftakt) fünf beträgt. In diesen Fällen erhält jede Silbe den Wert einer Viertelnote (⏑ = akzentlos).

	(Endung!)
21., 25. miserére	nobis
2. In excélsis	Deo
8. Adorámus	te
3. Et in terra	pax
5. Bonae volún	tatis

(Beispiele solcher Art mit Auftakt enthält das *Gloria* nicht). Etwaige Melismen auf der einen oder der anderen Silbe bekommen den Gesamtwert eines Viertels, und zwar zerlegt eine zweitönige Neume das Viertel in zwei Achtel, eine viertönige ergibt vier Sechzehntel; für dreitönige gilt die *mora ultimae vocis*, d. h. an Stelle der Triole notiere ich zwei Sechzehntel und ein Achtel (nur wo die Spaltungen noch kürzere Noten ergeben, schreibe ich die Triole, z. B. drei Zweiunddreißigstel statt zwei Vierundsechzigstel und ein Zweiunddreißigstel, weil hier wohl die praktische Ausführung den Unterschied nicht mehr machen kann, so in 12. *Domine*, 23. *Suscipe*). Ist die Zahl der Silben vor der Endung kleiner als vier, so wächst der ihnen zuzuteilende Notenwert, und zwar unter strenger Unterscheidung akzentfähiger und akzentloser Silben. Ergeben drei Silben die Möglichkeit des Wechsels zwischen Akzentsilben und akzentlosen im Anschlusse an die Endung, wie:

6. Laudámus	te
30. Cum sancto	Spíritu

so rückt die erste Silbe vor den ersten Taktstrich als Auftakt und die beiden anderen haben sich in den Wert des ganzen Taktes zu teilen (zwei Halbe). Dem widersetzen sich aber Nr. 17 *Domine* und Nr. 19 *Filius*, die nicht *dómine* und *fílius* akzentuieren, sondern vielmehr

17. Dómine	Deus
19. Filius	patris,

d. h. auftaktlos sind, direkt vor der Endung eine akzentfähige Silbe haben und für die zweite Silbe eine leichtere Zeit fordern, als für die erste und dritte; es wird also für die beiden Akzentsilben Taktanfang und Taktmitte zu disponieren sein und daher die dritte Silbe den Wert einer halben Note bekommen:

Digitized by Google



17. Do mi ne De us
19. Fi li us pa tris.

Umgekehrt wird 27. *Tu solus | Dominus*, wenn man nicht das *Tu* als leichte Auftaktsilbe nehmen will (was möglich, aber wohl nicht das beste ist), dem *Tu* den Wert einer halben geben und dem *solus* zwei Viertel:

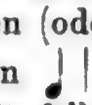


27. Tu so lus Do mi nus.

Bei nur zwei Silben vor der Endung ist selbstverständlich, daß jede den Wert einer halben Note bekommt:



16., 29. Je su | Chris te,
13. De us | Pa ter,
18. Ag nus | De i,
19. Om ni | po tens.

Bei 4. *Ho | mínibus* muß die einzige Silbe *Ho* von der dreisilbigen Endung den vollen Wert des Taktes erhalten (oder aber wie bei 1 und 32 der erste Taktschwerpunkt Reimträger werden ). Die vier Silben vor der Endung von 28 können nicht mit fallender Ordnung gelesen werden,

28. Tu sŏlús ăl | tissimus,

sondern nur entweder mit Auftakt als:



Tŭ so lus ăl | tis si mus,

was wohl vorzuziehen ist, weil unmittelbar vorher (27. *Tu solus dominus*) das *Tu* stärker betont war, daher hier die Betonung von *solus* am Platze erscheint oder aber als *Tu sŏlŭs ăl | tissimus*, d. h. mit Zuweisung der beiden Akzentsilben auf Taktanfang und Taktmitte:



wozu allgemein zu bemerken ist, daß, wo Spaltwerte für Silben notwendig werden, die Spaltung der schwereren Zeit der der leichteren vorzuziehen ist, wie das auch die rhythmische Theorie der mittelhochdeutschen Metrik seit langem annimmt. Also nicht:

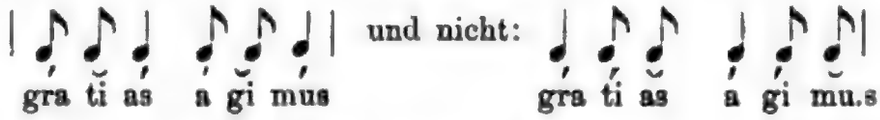


Tu so lus al | tis si mus.

Die Worte *solus* und *altissimus* erscheinen bei ersterer Rhythmisierung deutlicher geschieden, als bei der letzteren. Das Beispiel führt uns weiter zu den Fällen, wo die unterzubringenden Silben sich häufen. Überall bleibt leitendes Prinzip, daß akzentlose Silben niemals auf schwerere Werte kommen dürfen als akzentfähige desselben Wortes, und daß in erster Linie wirklich Akzent fordernde Silben Anspruch auf die Hauptzeiten haben. Gehen wir noch ein paar Fälle durch. In Nr. 10 haben die ersten Silben von *Gratias* und von *agimus* Anspruch auf die Hauptzeiten (Taktanfang und Taktmitte); absolut akzentlos ist in beiden die zweite Silbe: *grătĭas ăgĭmus*; es wird also das

Digitized by Google

erste und dritte Viertel gespalten werden müssen und nicht etwa das zweite und vierte:



Nr. 11 beginnt mit einer akzentfähigen Silbe, also ohne Auftakt. Außer der ersten Silbe von *propter* wird die erste Silbe von *gloriam* auf eine schwerste Zeit Anspruch erheben als Träger eines Hauptakzents. Damit ist wieder entschieden, daß das erste, zweite und dritte Viertel zu spalten sind, nicht aber das vierte:

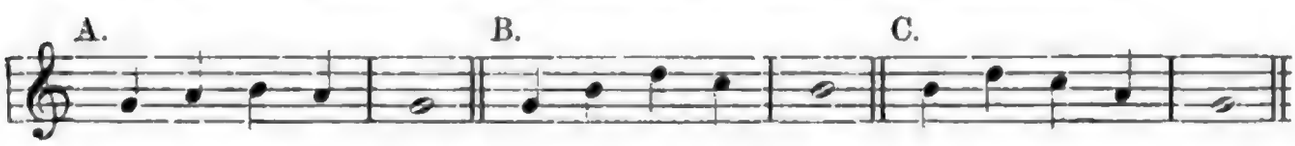


In 23 ist Auftakt ausgeschlossen und die vorletzte Silbe von *deprecatiónem* hat Anspruch auf die Taktmitte; damit ist entschieden, daß die ersten 7 Silben in der ersten Takthälfte untergebracht werden müssen, also die Spaltung in Achtel nicht ausreicht. Das Hineilen auf die Hauptsilbe in *deprecatiónem* bedingt glatten Wechsel von schwer und leicht: *deprecatiónem*, und *suscipe* stellt neben die erste akzentfähige Silbe *dé* die ebenfalls akzentfähige *pé*. Also ist zu lesen:



Ich bin am Ende und kann mich darauf beschränken, die Melodien des *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus* (nebst *Ite missa est*) der Ostermesse und des *Kyrie* der *Missa in festis simplicibus* vollständig folgen zu lassen mit Abgrenzung und Bezeichnung der drei fortgesetzt wiederkehrenden Melodiephrasen, die spezielle Würdigung der einzelnen kleinen Umgestaltungen dem angeregten Interesse des Lesers überlassend. Obgleich es eines solchen Hinweises kaum bedarf, sei doch kurz bemerkt, daß die erste der drei Melodiephrasen sich vom Grundtone *g* bis zur Terz *h* erhebt und wieder in den Grundton zurückgeht; die zweite ergreift mit oder ohne abermaligen Aufschwung die Quinte *d* und senkt sich in die Terz *h* herab; die dritte geht ebenso mit oder ohne neuen Aufstieg von der Quinte *d* in den Grundton *g* zurück. Besonders die silbenärmeren Textglieder lassen teilweise den Aufstieg zu Anfang weg und beginnen gleich mit dem Spitzentone (1, 14, 16, 17, 19, 27, 29, 32); die silbenreicheren gehen mehrfach eine Stufe über den Spitzenton hinaus (11, 12, 23, 24).

Als eigentliche Grundformen der drei Phrasen sind anzusehen:



Man wird dieselben trotz aller Bereicherungen und Beschneidungen überall wieder erkennen.

Nebenbei ergibt sich aus dieser Untersuchung die interessante Erkenntnis, daß der im 15.—16. Jahrhundert allgemeine Gebrauch, die Sätze einer Messe mit denselben Motiven zu arbeiten oder doch mindestens den Sätzen dieselben Kopfmotive zu geben, schon im gregorianischen Choral nachweisbar ist.

I. Gloria *Missae paschalis* (Pothier, Graduale pag. 4* ff.)



Leipzig. Hugo Riemann.

II. Sanctus *Missae paschalis* (das. pag. 6*)



III. Agnus *Missae paschalis* (das.)



III[a] Ite missa est *Missae paschalis* (das. pag. 7*)



IV. Kyrie *Missae in festis simplicibus* (das. pag. 40*)



Ende.

Le Chevalier de Malte ou la Reine de Chypre.

Jules Henri Vernoy de Saint Georges et Jacques Fromental Halévy, étant, à deux ans près, du même âge, se trouvaient dans d'excellentes conditions morales, vers la quarantaine, pour collaborer utilement, lorsqu'ils entreprirent *la Reine de Chypre*, cette œuvre qui allait leur valoir un brillant succès. Le poème en était remarquable au dire des plus difficiles et la partition compta parmi les meilleures que produisit l'auteur de *la Juive*.

Dans le milieu romantique où ils avaient coutume d'évoluer, le poète et le musicien recueillaient beaucoup de sympathie; Saint-Georges était un librettiste à la mode; Halévy, puissant par ses relations, s'imposait à la critique et pénétrait dans les salons les plus en vue, celui de Charles Nodier, par exemple, où Gérard de Nerval coudoyait Alfred de Musset, où la belle Mme. Ancelot excitait la verve satirique de Stendhal, où Balzac jouait aux échecs avec Senancourt, tandis que Victor Hugo, certain soir, parlant des funérailles de Napoléon, disait que le *Requiem* de Mozart avait produit peu d'effet. — «Belle musique déjà ridée. Hélas! la musique se ride!» s'était-il exclamé en se tournant vers Chopin qui n'avait pu réprimer un haut le corps.

Dès le printemps de 1841, l'administration de l'Opéra se préoccupait des mille détails concernant les costumes et les décorations de la *Reine de Chypre* et l'on prévoyait de fréquentes répétitions, en raison même de la qualité de l'ouvrage.

Or, cette année là, outre qu'il était fort amoureux d'une charmante jeune fille, le compositeur eut à remplir quantité d'obligations officielles et mondaines. A quelques jours de l'ouverture du Salon qui avait eu lieu le 15 Mars, il s'était vu contraint d'assister au bal de l'Opéra, le lundi gras, puis ç'avait été l'élection du comte d'Houdetot à l'Académie des Beaux Arts; le premier concert donné par Teresa Milanolo, la séance publique annuelle des cinq Académies, la réception de Victor Hugo à l'Académie française, en Juin, celle d'Ancelot en Juillet, la première de *Gizelle*, ballet de St. Georges et Adam, la distribution des prix du Conservatoire de Musique, la mort d'Armand Bertin, le mariage de Jules Janin avec Mlle. Huet, enfin l'exécution du *Stabat* de Rossini dans les salons de Herz. Au cours des répétitions, et pour répondre à l'impérieux désir de Mme. Stoltz, maîtresse souveraine de l'Académie de Musique, le titre de l'ouvrage avait été modifié: *Le Chevalier de Malte* était devenu *la Reine de Chypre*, ainsi qu'en témoignent toutes les pièces manuscrites conservées dans les archives.

Le soir de la première, mercredi 22 Décembre, arriva. Saint-Georges avait acheté pour trois cents francs de places, Halévy, plus modeste, n'avait risqué que deux cents francs, y compris la loge 30 qu'il s'était assurée, non loir de la loge 24, occupée par Mlle. Léonie Rodrigues, sa fiancée, et ses futurs beaux-parents.

Le directeur qui venait de dépenser cent mille francs de mise en scène, avait voulu faire un service complet, de sorte que la recette à la porte ne s'éleva qu'à 3299 francs. Mais la salle était magnifique. Aux stalles d'orchestre on voyait M. de Rotschild, MM. de Belmont, Lavollée, Montaigu, Lalluyé, Galway; aux stalles d'amphithéâtre l'éditeur Schlesinger, les Valerstein, les Payan, les Champigny, les Montblanc; dans les loges du rez de chaussée c'était Véron, Léon Duval, St. Priest, Claparède, Garat, Tufiakin;

Digitized by Google

aux premières loges le duc d'Orléans, Aguado, de Vatry, les Greffulhe, le Ministre de l'Intérieur, les Beauvoir, les de Perreuse; aux secondes loges Manuel, Edouard Monnais, Adam, le Préfet, la Comtesse de Soula, Jules Janin, les Casa-Riera; enfin, aux troisièmes loges, Lireux, Berlioz, Girardin, Blanchard, Chaix d'EstAnge, la famille Habeneck, Scribe, Merle et les Marguerite.

Le succès, douteux d'abord, se dessina au 4e acte et devint définitif au cinquième.

Saint-Georges, très entouré, recevait des félicitations au sujet de cette *Reine de Chypre* qui passait aux yeux du nombre pour une pièce inédite et qui, pourtant, depuis plus d'un an, faisait son tour d'Europe sous le titre de *Catarina Cornaro*, traduite en allemand et mise en musique par Lachner.

La presse se montra presque unanimement enthousiaste. Les principaux critiques donnèrent avec un ensemble remarquable. Wagner consacra deux études importantes au nouvel opéra, l'une en français, l'autre en allemand, et Berlioz fut un des premiers à se montrer excessif dans la louange. Il parla, dans son feuilleton des *Débats*, de «réaction contre l'école du bruit à tout propos», il se déclara «à l'aise devant ce orchestre *clarifié*», expression qu'à cinquante ans de distance il empruntait à Blasius et qu'il avait lue dans une lettre de Berton à Monnais, lettre évoquant les souvenirs de la création de *Montano* à l'Opéra-Comique. La sobriété orchestrale d'Halévy lui devenant prétexte à fustiger Rossini, il célébrait «le retour au bon sens et au goût», et il allait jusqu'à clamer: «C'est beau! c'est très beau!»

La *Revue de Paris* trouva bien que le compositeur était à court d'idées, que Mme. Stoltz ne procédait guère que par soubresauts, qu'elle manquait d'art et de conviction, mais elle reconnut toutefois que la partition se recommandait par des qualités éminentes qu'on ne pouvait s'empêcher de signaler.

Les dix premières représentations rapportèrent une moyenne supérieure à 5000 francs et le succès de l'ouvrage ne se démentit pas jusqu'en 1846, époque à laquelle Halévy, à la date du 15 mai, écrivait à l'un des aristarques les plus influents:

«Mon cher Monsieur d'Ortigues,

Je voulais aller vous voir pour vous remercier du petit article très bienveillant que vous avez bien voulu donner pour la Reine de Chypre. Le temps m'a manqué jusqu'ici, et ne voulant pas tarder davantage à vous adresser ces remerciements, je vous prie de les recevoir avec tous mes compliments empressés, et l'assurance de mon entier et sincère dévouement.

J'écris aussi à Berlioz.»

L'année suivante, Mme. Stoltz avait quitté l'Opéra. Lorsqu'elle y revint, sept ans plus tard, en 1854, elle reparut dans le rôle de Catarina. La grande dominatrice de naguère n'était plus l'idole du public, mais Halévy qui lui devait, somme toute, des triomphes persistants, songea à s'employer auprès des critiques, autant pour plaire et servir l'artiste que pour redonner si possible un peu de vitalité à son ouvrage. Moins osé que Berlioz, il ne sacrait pas son œuvre, de sa propre autorité, le chef-d'œuvre capable de troubler l'univers, mais il trouvait le moyen de s'encenser, quand même, à travers des compliments outranciers faits aux artistes.

La page qu'on va lire et qu'il adressa en septembre 1854 à d'Ortigues est édifiante:

Digitized by Google

«Mme. Stoltz a reparu dans la *Reine de Chypre* et elle nous a rendu la *Catarina* passionnée et énergique qu'elle avait créee. Elle est pleine de tendresse au 1er acte, et le duo avec Roger: *Fleur de beauté, fleur d'innocence*, a été chanté par les deux excellents artistes avec une grâce parfaite. Mme. Stoltz dessine toutes les situations avec netteté, elle les complète parce qu'elle les comprend, et qu'elle communique à l'auditeur l'émotion réelle qu'elle éprouve elle-même. Elle sait faire jaillir de la situation le mot décisif qui la résume, et elle trouve dans chaque acte de la *Reine de Chypre* un moment suprême qu'elle met en relief et qu'elle éclaire d'une vive lumière.

Elle dit à ravir, avec toutes les nuances de l'art du chant le grand air qui ouvre le 2è acte: *Le gondolier dans sa pauvre nacelle.* Pleine d'élan et de chaleur dans le reste de l'acte, elle imprime à sa voix puissante, expressive, des mouvements pleins d'accent de vérité et de passion.

Roger est aussi très beau dans ce second acte. Le rôle chevaleresque et dévoué de Gérard est un de ceux qui lui conviennent le mieux. Il chante avec âme le cantabile: *arbitre de ma vie.*

Le 3è acte n'a guère que deux morceaux. Les couplets, *tout n'est dans ce bas monde* que Chapuis chante avec beaucoup d'effet et qu'il détache brillammment des chœurs où ils sont enchassés, et le grand Duo: *Vous qui de la chevalerie* entre Gérard et Lusignan, c'est-à-dire entre Roger et le jeune baryton Bonnehée. L'andante: *triste exilé* est admirablement chanté par les deux excellents artistes, le duo tout entier est couvert d'applaudissements.

Le quatrième acte est l'acte du spectacle et du ballet. Les amateurs de la danse ont du reste de quoi se satisfaire dans la *Reine de Chypre*; on y danse au 1er au 3è et 4è actes. Ainsi trois fois, dans cet ouvrage, on a sous les yeux les gracieuses nymphes de l'Opéra, dans leurs poses les plus séduisantes, dans leurs pas les plus brillants. Le pas de la *Cypriote*, au 4è acte, est confié au talent de Mlle.[1])

Roger produit un grand effet dans l'air de ce même quatrième acte: *Sur le bord de l'abyme* et dans le récitatif très détaillé qui le précède. Il chante en grand artiste, et joue en tragédien habile et consommé. Est-il vrai que nous devions perdre Roger?

Le cinquième acte est un vrai triomphe pour Madᵉ. Stoltz. Avec un mot, une phrase musicale, elle électrise la salle entrière et provoque l'enthousiasme. Dans le duo avec Roger: *malgré la foi suprême* où Roger est aussi si touchant et si dramatique, dans la scène avec Lusignan et Mocénigo, elle s'élève à une grande hauteur, soit lorsqu'une douloureuse plainte s'échappe de son âme lorsqu'elle s'écrie avec une émotion toujours croisante: *Mon Dieu, prenez pitié*, soit lorsqu'elle réclame ses droits, lorsqu'elle dit avec l'énergie d'une Reine et la tendresse d'une mère, *eh bien! je regnerai.*

Roger, Bonnehée, Mad. Stoltz dont on salue le retour sur ce théâtre plein de ses souvenirs, captivent et commandent toujours l'attention du public. Voilà trois rôles! trois chanteurs! L'orchestre est excellent comme toujours, et les chœurs se sont distingués.»[2])

D'Ortigues qui n'avait pas les mêmes raisons qu'Halévy de porter Mme. Stoltz au pinacle, ne tint pas compte de l'invite faite par le maître. Il n'eut point tort d'ailleurs, car plus querelleuse que jamais, l'ancienne rivale de Mme. Dorus-Gras, se brouilla bientôt avec la direction Duponchel et la *Reine de Chypre* disparut pour n'être reprise, et passagèrement, que bien plus tard.

1) Des remplacements avaient été faits dans le corps de ballet et le compositeur ignorait le nom de la danseuse qui doublait vraisemblablement Mlle. Dumilâtre.

2) Archives de l'Opéra.

Paris. **Martial Teneo.**

Digitized by Google

Aufführungen älterer Musik in Berlin.

Der Winter 1906—1907 hatte, was Aufführungen älterer Musik angeht, manchen besonderen Vorzug aufzuweisen. Einige Unternehmungen im großen Maßstabe verdienen besonders angemerkt zu werden. An erster Stelle zu erwähnen wäre das dreitägige Händelfest im Oktober 1906. Darüber ist in dieser Zeitschrift schon vor einigen Monaten eingehend berichtet worden. Auch Bach'sche Werke erfuhren eine ungewöhnliche Pflege, indem neben den schon gut eingebürgerten Werken wie Matthäus- und Johannespassion eine beträchtliche Anzahl von Kantaten aufgeführt wurde, die man hier noch niemals gehört hatte. Prof. Siegfried Ochs ließ im letzten Konzert des Philharmonischen Chores die Kantaten: »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« und »Ihr werdet weinen und heulen« vortragen, Prof. Georg Schumann in der Singakademie drei noch unbekannte Kantaten: »Dem Gerechten muß das Licht«, »Ich elender Mensch«, »Aus der Tiefe ruf ich«, außerdem die gewöhnlich a cappella gesungene Motette: »Der Geist hilft«, mit Instrumentalbegleitung gemäß den, wie es heißt neuerdings aufgefundenen Orchesterstimmen, die aber schon in der Gesamtausgabe der Bachschen Werke mitgeteilt sind. Über alle diese Kantaten kann ich leider nicht berichten, da ich sie nicht gehört habe, teils weil ich verhindert war, die Konzerte zu besuchen, teils wegen der ablehnenden Haltung der Konzertleitung. Die Singakademie, die mich als Vertreter dieser Zeitschrift in früheren Jahren regelmäßig zu ihren Konzerten eingeladen hatte, schien in diesem Winter die Existenz der internationalen Musikgesellschaft urplötzlich vergessen zu haben. (Sollte daran vielleicht die obenerwähnte Besprechung des Händelfestes nicht unbeteiligt sein, die allerdings nur wenig Erfreuliches von den Aufführungen in der Singakademie zu melden wußte?) Etwas mehr Entgegenkommen einer sachlichen, ernsten Kritik gegenüber wäre wohl der Würde dieses ehrwürdigen, alten Instituts nicht unangemessen. Von sonstigen Choraufführungen sind weitaus an erster Stelle zu nennen die Konzerte des Amsterdamer »*Kleinkoor a cappella*« unter Leitung von Anton Averkamp. In drei Konzerten wurden sorgsam ausgewählte Werke der großen Vokalmeister vorgetragen, der Niederländer sowohl wie auch italienischer Meister. Man hörte eine Menge hervorragender, wenig bekannter Kompositionen, in einer Ausführung, die hohen kritischen Anforderungen wohl standhalten konnte. Sicher ist das eine, daß wir hier bis jetzt aus eigenen Mitteln keine musikalische Körperschaft haben aufstellen können, die einen Vergleich aushielte mit den Leistungen dieser holländischen Sängerschar. Das Beschämende dieser Tatsache kommt leider in dem hastigen Berliner Musikgetriebe, wo ein Eindruck den anderen verjagt, nicht so stark zum Bewußtsein, wie es im Interesse der Sache und im Interesse der wenigen, wahren Kunstfreunde und Kenner wohl wünschenswert wäre. Was mich persönlich betrifft, so erachte ich als den Hauptgewinn dieser Konzerte für mich die gefestigte Erkenntnis von dem Ausdrucks- und Klangwert der ältesten niederländischen Kompositionen. Werke von Dufay, Pierre de la Rue, Okeghem, Hobrecht, Brumel, Josquin muß man erst einmal gehört haben, so wie der Amsterdamer Chor sie singt, um sich von ihrem Wesen und Wert einen richtigen Begriff zu machen. Gerade solche Stücke nehmen sich nach dem Notenbilde sehr wenig verlockend aus, und man muß schon ein sehr guter Kenner alten Vokalstils sein, um sich nach der Partitur eines Messenstückes

Digitized by Google

von Hobrecht etwa eine zulängliche Vorstellung vom Klange machen zu können. Was etwa die anscheinend so dürftigen zweistimmigen Strecken manchmal an kostbarer Musik bergen, wird erst klar, wenn die dünne Linie in edlen, schwellenden Klang übersetzt wird. Kaum sonst irgendwo in der Musik wirkt der elementare Ton als solcher so stark wie gerade an solchen Stellen bei den alten Niederländern, wo es sich weder um Zusammenklang, Harmonie, noch um rhythmische Wirkungen oder melodische Reize im gewöhnlichen Sinne handelt. Drei, vier lange Töne aneinander gereiht, weiter nichts — und doch, da lebt es heimlich auf, da regt sich die Seele des musikalischen Tons in dämmernden Umrissen, im Gemüte wird ein Widerhall erweckt, auch da regt es sich zitternd, aufdämmernd, heimlich: was man »andächtig« nennt, ist wach geworden, ausgelöst durch diese paar Töne Wie von den Amsterdamern der Stil solcher Stücke getroffen wurde, ist der höchsten Anerkennung wert. Nicht minder vortrefflich trugen sie Werke der späteren Niederländer vor. Stücke wie das glänzende *Jerusalem surge* von Clemens von Papa mit seinen Jubilationen kann man kaum besser hören. Wie das Gewirr der sich kreuzenden Linien mit höchster Klarheit als höhere Ordnung deutlich gemacht wurde, das war ein Stück Chortechnik erlesener Art. Auch Sweelinck'sche Psalmen wurden höchst eindringlich und wirksam vorgetragen. Von den Stücken italienischen Stils gelang vortrefflich das hervorragend wertvolle *Tenebrae factae sunt* von Ingegneri, dessen dreistimmiger Mittelsatz eine Eingebung ersten Ranges ist. Die ganze Fülle an Glanz und Wohllaut, über die der Amsterdamer Chor verfügt, zeigte sich am blendendsten in den beiden bekannten *Crucifixus* von Lotti. Nicht ganz so uneingeschränkt kann ich die Ausführung der Stücke von Palestrina, Marenzio, Gabrieli, zum Teil auch Lasso loben. Bei diesen wortreicheren Stücken, im Verhältnis zu den älteren niederländischen, zeigte sich meines Erachtens ein Mangel in der Schulung des Chors: Der wunderbar weiche, volle, wohllautende Chorklang wurde erreicht durch eine zu weitgehende Bevorzugung der Vokalisation. Es fehlte dem Klange bisweilen an Mark dadurch, daß die Konsonanten nicht genügend zur Geltung kamen. Auch würde ich empfehlen, bei den Kadenzen mit den ritardandi etwas sparsamer zu sein, um nicht den Eindruck des Schleppenden aufkommen zu lassen. Was wollen diese Kleinigkeiten aber bedeuten gegenüber den sonst so trefflichen Leistungen, die uns wahrhaft vorbildlich sein sollten! Ich wünschte nur, der Amsterdamer Chor werde ein ständig wiederkehrender Gast in Berlin. Die Darbietungen der heimischen a cappella Chöre kommen neben den Konzerten des Amsterdamer Chors kaum ernsthaft in Betracht. Der »Verein für klassische Kirchenmusik« unter Leitung von Prof. Carl Thiel ließ in seinem Konzert von klassischer Kirchenmusik recht wenig hören. Nur Palestrina's achtstimmiges *Stabat mater* ist hier zu nennen, vorgetragen in einer Bearbeitung von Thiel. Mit der Art des Vortrags will ich mich gern zufrieden geben, weniger damit, daß Palestrina's herrliches Stück in einer unbarmherzigen Weise zusammengestrichen war. Die größere Hälfte, der ganze zweite Teil bis auf die letzte Strophe wurde einfach fortgelassen. Das *Stabat mater* so zu verunstalten liegt durchaus kein Grund vor; das Stück ist in seiner Urgestalt weder ungebührlich lang, noch langweilig, noch so schwierig, daß ein gut geschulter Chor es nicht sollte bewältigen können. Über den Vortrag einer Arie aus der Bach'schen Johannespassion in diesem Konzert könnte man einfach mit Stillschweigen

Digitized by Google

hinweggehen, wenn nicht die Orgelbegleitung dazu sich durch ganz ungewöhnliche Unzulänglichkeit ausgezeichnet hätte. Es werden ja alte Gesänge sehr häufig, sogar meistens, durch stillose Orgelbegleitung verunstaltet, aber eine solche Karikatur, wie sie hier dargeboten wurde, dürfte doch wohl selten zu hören sein. Die berüchtigte Orgel der Singakademie übertraf sich bei dieser Gelegenheit selber. Der Domchor fügte seinem Repertoire zwei neue Kompositionen ein, entnommen dem letzthin erschienenen Bande von Lasso's *Magnum opus* und dem Hieronymus Praetorius-Bande in den »Denkmälern Deutscher Tonkunst«. Diese Tatsache ist als eine besondere Merkwürdigkeit zu verzeichnen. Wann hört man einmal, daß Chorleiter sich das ungeheuer großartige Marterial zunutze machen, das in den zahlreichen Denkmäler-Publikationen und den großen Palestrina- und Lasso-Gesamtausgaben dargeboten wird? Für das öffentliche Musikleben scheint die riesige und gewissenhafte Arbeit, die in diesen Publikationen geleistet ist, so gut wie gar keine Bedeutung zu haben. Immer wieder wird das armselige Dutzend alter Stücke wiederholt, das den Inbegriff der alten, herrlichen Kunst zu bilden scheint bei den meisten Musikern unserer Zeit.

Was ältere Instrumentalmusik anlangt, so sind einige wertvolle und genußreiche Aufführungen zu verzeichnen. Die Pariser »*Société de concerts d'instruments anciens*« bot ein gewähltes, interessantes Programm dar. Ein entzückendes Ballett »*Les Plaisirs Champêtres*« von Montéclair (1666—1737) wurde mit hervorragender Feinheit gespielt. *Ritournelle*, *Passe-Pied*, *Entrée des Bergers*, *Cortège des Musettes et des Vieilles*, *Ronde du bonheur* sind die einzelnen Sätze der suitenartigen Komposition betitelt. Montéclair ist ein Komponist, den man in Deutschland kaum dem Namen nach kennt. Nach dieser Probe seiner Fähigkeiten zu urteilen, gehört er wohl zu den beachtenswertesten Nebenmännern Rameau's. Die Sinfonie von Bruni, das zweite Hauptstück des Programms war schon im vergangenen Jahre hier einmal vorgetragen worden. Sehr wertvoll ist ein hier wohl noch nicht gehörtes »*Concerto pour les violes*« in drei Sätzen von Philipp Emanuel Bach. Der langsame Satz gehört zum Schönsten, was ich von Philipp Emanuel kenne. Beiläufig sei hier erwähnt, daß auch ein Klavierkonzert (A-moll) von Ph. E. Bach (in einer Bearbeitung von Schenker) von M. Violin in einem der v. Reznicek'schen Orchester-Kammerkonzerte vorgetragen wurde. Daß die Pariser Musiker ihre alten Instrumente mit hoher Meisterschaft behandeln, daß sie ihnen entzückend feine, intime Klangwirkungen abgewinnen, darüber dürfte wohl bei allen Beurteilern Übereinstimmung herrschen. Es wird ihnen oft zum Vorwurf gemacht, sie arrangierten sich alle Stücke für ihre Violeninstrumente und nähmen sich auch sonst allerlei Freiheiten bei den Bearbeitungen. Ich selbst habe bei ihren Aufführungen viel weniger Stilwidriges bemerkt als sonst bei derartigen Veranstaltungen; was den Vorwurf des Arrangierens angeht, so kann ich darüber kein Urteil abgeben, weil die von ihnen bevorzugte Literatur bei uns überhaupt unbekannt ist, und es schwer ist, ihre Darbietungen hier nach den Originalen nachzuprüfen. Peinliche Stiltreue hat die Münchener »Vereinigung für alte Musik« als ihr Schlagwort aufgestellt. Sie gab in diesem Winter ihr erstes Konzert in Berlin mit ansehnlichem künstlerischem Erfolg. Wenn ich ihre Tendenz richtig auffasse, so möchte sie die Fehler vermeiden, deren sich die Pariser Société nach Ansicht mancher Beurteiler schuldig macht. Sie will die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts nur auf den Instrumenten spielen, für die sie

Digitized by Google

geschrieben sind, auch die »Vorschriften der Alten über Tempowahl, Dynamik, Verzierungen, Generalbaßspiel und dergleichen« beobachten. Das sind nun gewiß löbliche Absichten, denen jeder fachmännische Beurteiler ohne weiteres gern zustimmen wird. Aber in der Praxis fehlt es der jungen Vereinigung doch noch an manchem. An musikalischer Feinheit und technischer Vollkommenheit stehen ihre Darbietungen beträchtlich zurück hinter denen der Pariser Künstler, und auch was die Stilfrage betrifft, ließen sich manche Bedenken äußern. Am besten wirkten die Ensemblestücke, eine Sonate für Violine, Gambe und Cembalo von Buxtehude (op. II, 2), ein sehr frisches, erfindungsreiches, klangfrohes Stück und eines der reizenden Orchestertrios von Johann Stamitz. Weniger gefielen mir die solistischen Darbietungen, mit Ausnahme der von Herrn Ludwig Meister gut vorgetragenen Sätze aus einer Sonate für Viola d'amore von Carl Stamitz. Eine Bachsche Gambensonate litt unter der unzulänglichen Cembalobehandlung. Der langsame Satz wirkte gar zu armselig in seinem dünnen Klang. Es sollte doch heutzutage schon allgemeiner bekannt sein, daß die Stiltreue verlangt, in langsamen Bach'schen Sätzen oft akkordisch auszufüllen, Mittelstimmen einzufügen, wo nur die Umrisse, Ober- und Unterstimme vom Komponisten angegeben sind. Bei der Cembalobegleitung zu Sologesängen von Händel und Bach fand ich es nicht ganz stilgemäß, das Klavier immerwährend mit der Gesangsmelodie im Einklang mitgehen zu lassen.

Ein junger italienischer Geiger, Herr Alessandro Certani, trug im Neudruck noch nicht vorliegende Werke alter italienischer Meister vor, teils mit Streichorchester, teils mit Klavier begleitet. Eine Sonate (B-dur) von Veracini darf wohl ein Meisterstück genannt werden. Sie ist ausgezeichnet durch einen Zug ins Große, ist in der Erfindung von sehr nobler Art, ein glänzendes Geigenstück. Eine andere kleinere Sonate (A-moll) von Veracini gab der ersten nur wenig nach. Eine Sonate (C-dur) von Porpora überraschte durch ihren musikalischen Wert. Man ist gewöhnlich geneigt, von Porpora nicht sehr viel zu erwarten. Der erste Satz, Adagio, ist groß angelegt, sehr pathetisch, der zweite Satz, Allegro, ein hurtiges Laufstück. Die Klavierstimmen zu diesen drei Sonaten hat O. Respighi mit stilistischem Verständnis und musikalischem Geschick ausgeführt. Weniger befriedigte mich ein Konzert (A-dur) von Nardini. Merkwürdigerweise war hier das Klavier ganz fortgelassen worden, sehr zum Schaden der Wirkung, indem so das rechte harmonische Gleichgewicht fehlte. Die Solovioline hob sich von dem begleitenden Streichorchester nicht genügend ab, das Streichorchester suchte den Mangel an akkordischer Fülle zu ersetzen durch großen Ton, was vielfach zu Übertreibungen von beinahe grotesker Wirkung führte. Daß hier ein Klavier hinzuzufügen sei, auch wenn der Komponist es in seiner Partitur nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat, ist doch eigentlich selbstverständlich. Wie in früheren Jahren, hat Fritz Kreisler auch in diesem Winter wiederum eine beträchtliche Anzahl von Kompositionen der eigentlich klassischen Violinmeister des 18. Jahrhunderts vorgetragen, neben Sonaten von Bach und Händel ausgezeichnete Stücke von L. Couperin, Leclair, Pugnani, Francoeur, Padre Martini. Nardini (Konzert G-dur) und Leclair (Konzert C-moll) waren vertreten im Programm des Violinisten Max Menge, ein Violinkonzert von Vivaldi (G-dur) wurde von Frau Laura Helbling-Lafont in einer eigenen Bearbeitung gespielt. Ich konnte diese Konzerte leider nicht besuchen und kann also im einzelnen

darüber nicht berichten. Andere ältere Violinkompositionen wurden vorgetragen von Hans B. Hasse (Sonate D-dur von Leclair) und Friedrich Porges (Sonate D-moll op. 1, 2 von dell' Abaco). Diese übrigens nicht ganz vollständige Aufzählung der älteren Violinkompositionen läßt den erfreulichen Schluß zu, daß auch in weiteren Kreisen der konzertierenden Violinisten die vornehme, gehaltvolle Kunst der italienischen, deutschen, französischen Violinmeister des 18. Jahrhunderts immer mehr zu ihrem Recht kommt. Die nächste Folge dieser Veredelung des Geschmacks ist, daß die seichte Virtuosenliteratur des 19. Jahrhunderts aus den Programmen immer mehr verschwindet. Zu wünschen bleibt allerdings noch, daß Kenntnis von der richtigen Behandlung des Generalbasses weitere Verbreitung finde, damit wir von den älteren schlechten Leipziger Ausgaben nun endlich einmal ganz loskommen.

Sehr dürftig war die Ernte an Orchesterwerken älterer Zeit. Bernhard Stavenhagen führte in einem der neuen Philharmonischen Konzerte des Mozartsaal-Orchesters die Ballettmusik aus Hasse's »*Piramo e Tisbe*« auf. Es sind feine, reizvolle Stücke darunter, sie kamen aber nicht genügend zur Geltung, weil es im Vortrage an Delikatesse mangelte und dann, weil die Generalbaßausfüllung einfach fortgelassen wurde. Zwei Ibach-Cembali zierten zwar das Programm, blieben aber bei der Aufführung aus dem Spiel. Acht deutsche Tänze von Mozart für kleines Orchester hat Fritz Steinbach in Form einer Suite zusammengestellt und eingerichtet, die er in einem der neuen Philharmonischen Konzerte dirigierte.

Sologesänge des 17. und 18. Jahrhunderts mit Generalbaßbegleitung wurden in beträchtlicher Anzahl gehört. Auch hier freilich wurden meistenteils die altbekannten Erbstücke wiederum hervorgezogen. Frau Sophie Heymann-Engel hatte »Deutsche Lieder aus dem 16.—18. Jahrhundert« angekündigt. Was sie vortrug, waren zum großen Teil jedoch neuere Bearbeitungen der alten Stücke, mehrstimmige Lieder von Haßler, aus Ott's, Berg's und Neubert's Liedsammlungen für eine Stimme mit Klavier gesetzt. Auch die Bach'sche Kaffee-Kantate stand auf ihrem Programm. Frau Hermine d'Albert sang Stücke von Monteverdi (*Lasciatemi morire*), A. Scarlatti (*Se Florindo è fedele*, ein reizendes Stückchen, das hier Jahr für Jahr wiederkehrt und nun wohl einmal einer anderen von Scarlatti's unzähligen Melodien Platz machen könnte), Jomelli (*Che' vuol comprar la bella calandrina*), Giordani (*Caro mi ben*), Traetta (*Ma che vi costa*). Frau Antonia Dolores sang einige alte englische Lieder, ein sehr anmutiges Stückchen von Horn »*I've been roaming*«, Wilson's »*Take o take these lips away*«, Arne's schon gut bekanntes »*The lass with the delicate air*«, außerdem altitalienische Gesänge von Salvator Rosa (»*Star vicino*«), Scarlatti (das unvermeidliche »*Se Florindo*«), Arien von Händel und Bach. Frl. Elise Wetzel sang Lieder von Reichardt, Zumsteeg, Himmel und Zelter.

Der Pariser Organist Charles Tournemire hat eine beträchtliche Anzahl älterer Orgelwerke in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche vorgetragen. Ich kann auch hier nur die Namen der Komponisten anführen, da die Konzerte zu einer so ungünstigen Stunde stattfanden, daß ich sie nicht besuchen konnte. Scheidt, Pachelbel, Buxtehude und J. G. Walther waren neben J. S. Bach von deutschen Orgelmeistern vertreten, von älteren französischen Meistern die hier fast ganz unbekannten Titelouze, N. de Grigny, Clérambault, schließlich auch italienische Komponisten, A. Gabrieli, Palestrina (?), Frescobaldi, Zipoli.

Digitized by Google

Was in dieser Übersicht auffällt, ist, daß, abgesehen von den großen Chören, dem Philharmonischen Chor und der Singakademie, die große Berliner Künstlergemeinde für alte Musik überaus wenig tut, und auswärtigen Konzertgebern die Arbeit überläßt, die ausgeleierten, stereotypen Programme mit wertvoller alter Kunst aufzufrischen. Es ist dies eine Versäumnis, die auf die Dauer fortgesetzt dazu führen wird, das künstlerische Ansehen der Reichshauptstadt noch mehr zu untergraben.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Zur Isaac-Forschung.

Als ich vor kurzem im Auftrag der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis« italienische und Schweizer Bibliotheken nach Werken Jacob Obrecht's durchforschte, hatte ich das Glück, auch für eine frühere Aufgabe namentlich in Florenz eine nicht unwichtige Nachlese zu halten. War es bei meinem vorletzten Florentiner Aufenthalte noch unmöglich, eine volle Übersicht über den handschriftlichen musikalischen Bestand der dortigen Nationalbibliothek zu gewinnen, so gelang mir dies letzthin, dank der Fürsorge des Leiters der Musikabteilung, Prof. Arnaldo Bonaventura, der ein Signaturen-Verzeichnis aller musikalischen Bestände zu meiner Verfügung stellte. Die planmäßige Durchsicht zeitigte überraschende Resultate, aus denen ich nur die Aufdeckung zweier Codices der Dufay-Periode und die Aufweisung eines dritten Exemplars der »*Musica practica*« des Ramis de Pareia herausheben will. Eingehenderen Bericht werde ich demnächst erstatten. Hier seien nur die Ergebnisse unterbreitet, welche den weltlichen Musiker Heinrich Isaac betreffen.

Den im XIV. Jahrgang, ersten Teile der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« von mir benutzten 57 Quellen lassen sich 8 neue anreihen. Aus der »Biblioteca Nazionale Centrale« zu Florenz kommen noch *Panciatichi* 27, XIX. 107, XIX. 117, XIX. 121, XIX. 164—167 in Betracht.

In *Panciatichi* 27 liegen vor: *A la bataglia*, 4 voc. (Isaac), *Benedictus* 4 voc. (Isachina), *La mora*, 3 voc. (Anonym), *Les bien amore*, 3 voc. (Izach), *Helas*, 3 voc. (Isach). Das erste und vierte Stück ist nach jetziger Kenntnis anderswo nicht überliefert.

Ms. XIX. 107 enthält anonym *E qui la dira*, *Eloyero nos* (!), *Mandit* !, Instrumentalsatz Isaac-Band E 42 und unter dem Namen Izac *La mora* dreistimmig.

Ms. XIX. 117 erweitert unsere Kenntnis mit dem dreistimmigen *Ami soufre* (Do. Izagha) und ist neue Quelle für *Palle palle*, 4 voc. (yzac).

Ms. XIX. 121 kommt für *Fille vos aue mal gharde* in Betracht, welches hier anonym vorliegt.

Ms. XIX. 164—167 überliefert uns anonym den vollständigen vierstimmigen Isaac'schen Satz des *Calendimaggio*-Liedes *Hora e di Maggio*, von welchem bisher in einer andern Florentiner Handschrift nur die unter dem Namen yzac überkommene Baßstimme nachweisbar war. Damit ist jener Vorläufer des *Canto carnascialesco* mit einem vollständigen Beispiel belegbar.

Im Liceo Musicale zu Bologna ergab die Durchsicht der »*Motetti B*« (Petrucci) die Identität des dort vorliegenden anonymen *Quis dabit capiti meo aquam* mit der Isaac'schen Komposition.

Digitized by Google

Aus *Ms.* 463/464 der Stiftsbibliothek St. Gallen und korrespondierenden Handschriften ist die Motette *Virgo prudentissima* wegen ihrer Beziehung zu Kaiser Maximilian den lateinischen Gesängen meiner Ausgabe anzuschließen. Zum ersten Male bekannt geworden ist mir aus derselben Bibliothek die deutsche Orgeltabulatur Ms. 530, welche mit 8 Intavolaturen für Heinrich Isaac in Betracht kommt und ihn uns zugleich als selbständigen Orgelmeister kennen lehrt. Die Ausbeute umfaßt folgende Werke: *Helas*, In gottes namen, *E qui le dira*, Min muterlin min muterlin, Maria Junckfrow hoch geborn (Isaac composuit), *La mora*, In minen sin, Wes gyre (identisch mit *Je ne puis viure*) und einen reinen Orgelsatz Hainricus Isaac ex petitione Magistri Martini Vogelmayer Org. tunc temporis Constancie).

Auch die Handschrift Gymnasialbibliothek Heilbronn Nr. II, eine dem Bassus der »*Trium vocum cantiones*« von 1541 angebundene Sammlung, welche unter anderen Werken die Baßstimme der Isaac-Sätze: Der hundt, *Benedictus*, *La mora*, *Helas* bewahrt, sei noch als Quelle namhaft gemacht.

Im ganzen läßt sich ein Zuwachs an 5 Partituren, 8 Intavolaturen und einem selbständigen Orgelstück konstatieren, jedenfalls ein nicht zu unterschätzender Gewinn für die Beurteilung Isaac's als weltlicher Meister. Im Anhange des nächsten Isaac-Bandes der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« werde ich diese Sätze mit eingehender Darstellung des Quellenbefundes vorlegen.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Das achte Kammermusikfest in Bonn.

Das achte Kammermusik-Fest fand vom 5. bis 9. Mai statt. Diese vom hiesigen Verein Beethoven-Haus eingerichteten Musikfeste haben den Zweck: »Das Andenken Beethoven's ganz besonders durch Veranstaltung periodisch wiederkehrender größerer Kammermusik-Feste, mit mustergiltigen Aufführungen, zu pflegen« (laut Bericht über die ersten 15 Jahre des Vereins, gedruckt 1904, S. 15). Da ich hauptsächlich die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke betrachte, so schicke ich eine Übersicht der Programme der früheren Feste voraus, zumal sie in dieser Zeitschrift erst vom sechsten an besprochen wurden.

An den beiden ersten Festen, 1890 und 93 gab es nur Beethoven: Kammermusik ohne und mit Klavier, auch mit Blas-Instrumenten; ferner Klaviersolos und zur Abwechslung Sololieder mit Klavier. Zunächst galt es eben nachzuweisen, daß der Meister neben seiner hohen Bedeutung so vielseitig ist, daß selbst bei fünf Konzerten hinter einander keine Einförmigkeit entsteht. Schon beim 3. Fest, 1897, »machte sich aber der Wunsch geltend, auch die Meister zu berücksichtigen, die zu Beethoven hinführten (Haydn und Mozart), oder die in selbständiger Weiterbildung seinen Spuren folgten (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms)« nach genanntem Bericht S. 28. Damals wurde ein solches Programm wegen Brahms' Tod jedoch durch eins ersetzt, das nur Werke von ihm und Beethoven brachte. Erst beim 4. Fest, 1899, wurde jenes Programm einigermaßen verwirklicht; an Spielmusik brachte es: von S. Bach 3 Werke, Haydn 1, Dittersdorf 1, Mozart 1, Beethoven 5, Schubert 3, Brahms 1, B. Scholz 1, W. Berger 1 (diese beiden neuen Werke ausnahmsweise, weil sie bei einem vom Verein veranstalteten Wettbewerb Preise erhalten hatten); ferner von ein- und mehrstimmigen Gesängen solche von Händel 1, Gluck 1, Schubert 5, Schumann 4, Brahms 2, Cornelius 2. Das 5. Fest, 1901, war ähnlich, beschränkte sich aber mehr auf die Hauptmeister der Kammermusik seit Haydn: von diesem 3 Werke, Mozart 4, Beethoven 8, Schubert 1, Schumann 2, Brahms 1; dazu, wegen Paderewski's Anwesen-

Digitized by Google

heit, 5 Klavierstücke von Chopin. Das 5., 6. und 7. Fest enthielt keine Gesänge, sondern neben der eigentlichen Kammermusik nur Klaviersolos. Das 6. Fest, 1903. brachte wieder, wie die beiden ersten, lauter Beethoven: seine sämtlichen 16 Streichquartette (siehe Neitzel's Bericht in dieser Zeitschrift IV, 559); dagegen das 7., 1905, von Beethoven zwar 10 Werke, daneben aber von deutschen Hauptmeistern der ausgebildeten Kammermusik: Haydn 2, Mozart 2, Brahms 1. Ferner wurde das mehr interessante als künstlerisch befriedigende Experiment gemacht, zwei Pariser Ensembles zu berufen (die *Société des intruments anciens* und die *Société de musique de chambre pour instruments à rent*), die 11 Stücke von 9 Franzosen und Italienern des 18. Jahrhunderts spielten, meist wenig oder gar nicht bekannte Namen, teilweise Stücke zweifelhaften Wertes und starker Modernisierung bietend; ferner eine Flötensonate Friedrichs des Großen und 2 Werke moderner Franzosen: Gouvy und Saïnt-Saëns. Dies war, neben dem des 4. Festes, das bunteste und dazu das verfehlteste der bisherigen Programme (gleicher Ansicht: W. Nagel in dieser Zeitschrift VI, 431).

Dagegen zeigt das des diesjährigen 8. Festes das Bestreben, sich auf die fünf Hauptmeister der Kammermusik seit Haydn zu beschränken und sie gleichmäßig zu pflegen. Freilich kann man das nur erraten, indem das Programmbuch, abweichend von den meisten früheren, sich über den Gesichtspunkt ausschweigt, von dem aus die Wahl der Meister geschah. Es sind: Haydn 5 Werke der Spielmusik, Mozart nur 2, Beethoven 4, Schubert 5, Brahms 3; ferner von Gesängen: Schubert 4 einstimmige und ein Solo-Quartett, Brahms solche mit Klavier vierhändig. Den meisten Besuchern wird lieb gewesen sein, daß man endlich wieder Gesang hörte, zur Erfrischung zwischen dem abstrakten Klang der vorwiegenden Streichmusik. Solche kurze Erholungspausen wären öfter anzubringen gewesen: die Fanatiker der instrumentalen Kammermusik sollten nicht zu grausam gegen das Durchschnitts-Publikum verfahren. Schon die Gegenwart des Berliner Vokalquartetts Grumbacher-de Jong, das großen Anklang fand, hätte veranlassen sollen, die vokale Kammermusik mehr zu pflegen: ursprünglich sollte es nur Brahms' erste Walzerfolge singen, gab dann aber Schubert's Gebet op. 139a von 1824 zu, dessen Kunstwert bei der Kritik freilich wenig Gnade fand, trotzdem es zu seinen vollwertigen gemischten Ensembles gehört.

Ferner hätte es nahe gelegen, die berühmten späten Vokal-Quartette Haydn's zu berücksichtigen. Denn des Meisters Jubiläum steht uns in zwei Jahren bevor, und bis dahin haben seine wenigen wirklichen Kenner und Verehrer möglichst dafür zu sorgen, daß sein Standbild tüchtig abgestaubt werde, damit das alberne Gerede vom kindischen Großpapa endlich aufhöre. Insofern war löblich, daß von Haydn 4 Werke für Kammermusik und ein Klaviersatz gespielt wurden; doch wäre es praktischer gewesen, sie nicht auf einen Abend zusammenzudrängen, sondern geschickt mit Werken anderer zu mischen, wie am ersten Abend zwischen zwei von Mozart zwei von Schubert gespielt wurden (sonst galt noch Beethoven, Schubert, Brahms je ein ganzes Konzert). Denn nicht zu leugnen ist, daß Haydn wie Mozart in ihrer Spielmusik gleichartiger sind als Beethoven, obwohl die jener mit der seinigen auf völliger gleicher Höhe steht. Betreffs der Auswahl aus Haydn's vielen Quartetten und Klaviertrios habe ich nur die des C-Quartetts op. 54, 2 von 1789 zu beanstanden: es gehört meines Erachtens zu seinen guten, nicht aber den ausgezeichneten (Pohl's günstiger Schätzung kann ich nicht beistimmen). Denn nur das kurze Adagio und das Menuett erscheinen mir ersten Ranges, dagegen ist der erste Satz bloß zur guten Mittelsorte zu rechnen, und das Finale bietet in dem kurzen Presto, eingerahmt von zwei gleichartigen Adagios zwar eine seltene Form, ist aber in diesen recht gewöhnlich. Und dieses Werk spielte Joachim mit seinem Quartett hier zum drittenmal! (vorher 1901 und 05); es ist offenbar ein Liebling von ihm, was nur so erklärlich, daß er sich im feinen Vortrag der beiden Adagi hervortun konnte, der freilich musterhaft war. Ferner gab es von Haydn's Quartetten: op. 20, 5 in f von 1774 und 64, 4 in G, gedruckt 1790, vor der ersten Londoner Reise; die Wahl dieser war vorzüglich; löblich auch, daß Hadyn's sehr fruchtbare und bedeutende Mittelperiode ausgiebig berücksichtigt wurde (diese Periode des Meisters, von 1769—90 gehend, op. 9—64 der Quartette, zog Riehl der späteren sogar vor, siehe Allg. deutsche Biographie). Aber aus der Spätzeit

(1791—1803, 15 Quartette, op. 71—103) war doch wenigstens eine Nummer zu wählen, sonst kommt diese Zeit der vollen Reife des Meisters bei den Quartetten nicht zu ihrem Recht. Freilich wurden aus ihr vorgetragen: das Klaviertrio C (Peters Nr. 3, op. 78. 1 von 1797?) und die Klavier-Variationen f von 1793, bekannte ausgezeichnete Werke.

Gegen Haydn wurde Mozart auffallend zurückgestellt: er mußte sich mit den beiden Werken vom ersten Abend begnügen: Quartett Es von 1783 (noch 1905 gespielt) und Quintett D von 1790. Durch Einschränkung bei Schubert wäre diese ungerechte Zurücksetzung leicht zu heben gewesen. Gerade diese Musikfeste zur vorbildlichen Pflege der besten Kammermusik haben die Aufgabe, neben bekannten Meisterwerken Mozarts, wie den beiden gespielten, jetzt vernachlässigte doch wertvolle Werke bekannter zu machen, woran es gerade bei ihm nicht fehlt; z. B. das c-Quintett (Umarbeitung einer Serenade für Blasmusik), das Streichtrio Es, einige der besten andern Divertimenti und Klaviertrios. Bei Mozart ist der Bestand der vollwertigen Werke für Kammermusik ja lange nicht so groß wie bei Haydn, aber das beste sollte bekannt bleiben.

Von Beethoven, gegen den bei den früheren Festen die gleichwertigen Meister Haydn und Mozart viel zu sehr zurücktraten, brachte der vierte Abend die Quartette f op. 95 und B op. 130, das Klaviertrio Es op. 70, 2 und die Klaviersonate A op. 101, also lauter Werke der Mittel- und Spätzeit. Bei diesen ist ja wenig selten gehörtes zu bieten; dagegen wäre angebracht, wertvolle Stücke aus der Frühzeit (entstanden bis vor 1802) mehr zu pflegen; denn noch immer haben sie unter der von den Neudeutschen aufgebrachten Mißachtung zu leiden.

Schubert war, wie gesagt, gegen Mozart zu sehr bevorzugt (schon 1899 war ihm ein ganzes Konzert gewidmet). Seit geraumer Zeit machen die vollwertigen Werke seiner Kammermusik sich doch stark geltend; von ihnen wird jetzt verhältnismäßig so viel gespielt wie auf keinem anderen Gebiet seiner reichen Tätigkeit. Leider ist die Anzahl dieser Werke bei ihm noch kleiner als bei Mozart (nach dem Klavierquintett A von 1819 folgen die Meisterwerke erst vom Beginn 1824 an); sein frühes Ende ist also gerade auf diesem Gebiet am meisten zu beklagen. Die Auswahl seiner Werke für Kammermusik und für Soloklavier war gut: Quartett a von 1824, Klaviertrio B von 1827 und Quintett C von 1828; für Klavier: Sonate G von 1826 (noch immer ist der Verleger-Schwindel von »Fantasie, Andante usw.«, »Fantasie oder Sonate« nicht abgetan), Imprompten f op. 142, 4 und Allegretto E (über letztes später Näheres). Dagegen beschränkten die Sololieder sich wieder auf allbekannte Stücke, die wegen ihrer Kleinheit teilweise auch wenig in den Konzertsaal hineinpaßten; hier steht doch eine Fülle von ausgezeichneten größeren Gesängen zur Auswahl, die nach ihrer Entdeckung durch die Konzertsänger schreien. Messchaert hatte ein Programm gekennzeichneter Sorte aufgestellt, blieb aber wegen Erkrankung aus; ihn vertrat die Altistin des Berliner Soloquartetts, Frau Julia Culp. Sie sang abwechselnd ein kurzes langsames Lied und ein größeres rasches: Nacht und Träume, Suleika I (Ostwind), Du bist die Ruh, Rastlose Liebe, also auch im Bereich der bekanntesten verbleibend. Ferner kümmerte sie wie bräuchlich sich nicht darum, daß Schubert viele Lieder für tiefere Stimme geschrieben in Mandyczewski's Volksausgabe, Band 5 und 10—11, bequem zusammengestellt, sondern sang tiefer transponierte.

Dem spätesten der fünf gewählten Meister, Brahms, war der dritte Abend gewidmet: Sextett G op. 36, Quintett F op. 88, Sonate für Klavier und Violine A op. 100 und die erste Folge der Liebeslieder-Walzer für Vokalquartett und Klavier vierhändig. Hier bürgt ja Joachim's vertrautes persönliches und künstlerisches Verhältnis zum Meister dafür, daß die Auswahl tadellos war.

Wenn wir einen Rückblick auf die Grundsätze der bisherigen Programme werfen, so finden wir, abgesehen von den drei Festen, die nur Beethoven brachten, daß bloß zwei von Kammermusik frühere Meister als Haydn enthielten: das vierte mit 3 Werken S. Bach's und das siebente mit den vielen Rokoko-Herrchen. Mit diesen wollten die Aufsteller der Programme vielleicht den lästigen Ansprüchen der Musikhistoriker den Mund stopfen. Das war aber verfehlt; denn nicht das Prunken mit solchen Kuriositäten wünschen wir, sondern daß von etwa Corelli an die Haupt-

Digitized by Google

meister der echten Kammermusik in ihren besten Werken hier zu Wort kommen, und daß die Ergebnisse der neueren Musikgeschichte nicht völlig ignoriert werden. Freilich fehlt es an einer sachverständigen wie geschmackvollen Geschichte der Kammermusik; hoffentlich läßt der betreffende Band der von Herm. Kretzschmar herausgegebenen kleinen Handbücher der Musikgeschichte nicht zu lange auf sich warten.

Am diesjährigen Programmbuch war zu rügen, daß die sonst üblichen Angaben über die Entstehungszeit der Werke fehlten. Auch die Zeitungsberichte fanden das bedauerlich, und wirklich haben die meisten Journalisten es nötig, hier darüber belehrt zu werden, damit sie ihren Lesern keine Märchen aufbinden, wie es jetzt mehrfach geschah. Dagegen nannte das Programmbuch die in den letzten Jahren erworbenen Autographen Beethoven's: Klaviersonate op. 28, Quartett 59, 2, Liederkreis 98 und Coriolan-Ouvertüre. Von letzter gab es 3 Seiten in Faksimile, ein Geleitswort Joachim's dazu und R. Wagner's Besprechung. Verschiedene Blätter des Manuskripts waren zusammengenäht wegen späterer Änderungen; die Untersuchung ergab nur unwesentliche in der Instrumentation.

Schließlich einiges über die Art der Ausführung der Werke, vorwiegend nach den mir bekannten Berichten (ich habe bloß das 1., 2. und 5. Konzert angehört); es sind die der 3 hiesigen Tagesblätter, der Kölnischen Zeitung (O. Neitzel), der Frankfurter Zeitung (H. Gehrmann) und der Rhein. Musik- und Theater-Zeitung (G. Tischer). Die große Streitfrage war die jetzige Schätzung des fast 76jährigen Joachim als Primgeiger in seinem Quartett; hier standen den alten Anhängern, die möglichst an seiner langjährigen Vorzüglichkeit festhalten, die gegenüber, welche meinen, daß »es diesmal nur kurze Augenblicke waren, in denen man sich ungetrübtem Genuß hingeben konnte«. — Die Berliner Klaviertrio-Vereinigung (G. Schumann, Halir, Dechert) fand Anerkennung, doch wurde von einigen ihr Berliner Akademismus beanstandet. Letzteres mehrfach auch beim Klavierspieler E. von Dohnányi, in dessen Spiel zudem bei einigen Sätzen die Überhastung des Tempos gerügt wurde (selbst von seinem fingerfertigen Kollegen Neitzel). So spielte er das Finale von Schubert's G-Sonate, Allegretto überschrieben und vorwiegend idyllisch gehalten, als recht rasches Allegro, den Charakter dieses Satzes, eines von Schubert's besten Finales dadurch völlig zerstörend. Ebenso bei Schubert's neuem Allegretto E von 1817; sehr erklärlich deshalb, daß dieser feine Satz, so stilwidrig etüdenhaft behandelt und rhythmisch verzerrt, bei einigen Referenten wenig Eindruck machte (näheres bei Besprechung des Einzeldrucks).

Beifallsbezeugungen zwischen den Sätzen eines Werkes wurde man gebeten zu unterlassen; dieser alte Wunsch der feineren Hörer wurde also endlich verwirklicht. In einigen Konzerten ließ der Besuch zu wünschen übrig.

Bonn. **L. Scheibler.**

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Januar bis Mitte Mai 1907.)

Ahle, Joh. Rud.: Ach, Herr, mich armen Sünder, 6st. Motette (Leipzig, Peterskirche). — Bedenke liebe Seele doch (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Es ist genug (ebenda). — Sie haben meinen Herrn weggenommen, Geistl. Dialog f. Sopran u. Baß m. Orgel (Leipzig, Peterskirche). — Teufel, daß du dich erkühnest, 4st. Lied (ebenda).

Allegri: Komm, heil'ger Geist (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Anna Amalie von Preußen: Du dessen Augen flossen, Passionslied f. Alt (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Arcadelt: Ave Maria, 4st. (Frankfurt a. M., Volkskonzert von Dr. Hoch's Konservatorium). — Il bianco e dolce cigno (Nürnberg, Bach-Verein).

Dall' Abaco: Sonata da chiesa D-dur (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium). — Triosonate F-dur (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft).

Bach, Joh. Bernh.: Choralvorspiel »Vom Himmel hoch, da komm ich her« (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert).

Digitized by Google

Bach, Joh. Christoph: Choralvorspiel »Wir glauben all an einen Gott« (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert).

Bach, Joh. Mich.: Ich weiß, daß mein Erlöser, Choralmotette (Bremen, Domchor).

Bach, Joh. Seb.: a) Sopran-Arien: Seufzer, Tränen, Kummer und Not (Bremen, Domkirche, Frl. M. Busjaeger). — b) Alt-Arien: Ach, es bleibt in meiner Liebe (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Christen müssen auf Erden (ebenda). — In deine Hände befehl ich (ebenda). — c) Baß-Arien: Herr dein Wort a. d. Kantate »Du Hirte Israel« (Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Hr. A. N. Harzen-Müller). — Die Wunden, Nägel, Kron' und Grab a. d. Kantate »Jesu, der du meine Seele« (Berlin, Marienkirche, Hr. A. N. Harzen-Müller). — d) Duetten: Er kennt die rechten Freudenstunden (Sopran u. Alt) (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Choralgesänge: Brich an du schönes Morgenlicht — Ich will dich mit Fleiß bewahren — Wenn ich einmal soll scheiden (Mühlhausen, Evang. Kirchenchor). — Erkenne mich mein Hüter (Saalfeld, Johanniskirche). — Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Auf meinen lieben Gott. Befiehl du deine Wege. Der Herr ist mein getreuer Hirt. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Es ist das Heil uns kommen her. Freu dich sehr, o meine Seele. Heut triumphieret Gottes Sohn. Ich bin's, ich sollte büßen. Jesu, deine Passion. Mach's mit mir Gott, nach deiner Güt'. Nun lob' mein' Seel den Herren. O Haupt voll Blut und Wunden. Vater unser im Himmelreich. Warum betrübst du dich, mein Herz. Wer hat dich so geschlagen. Wie schön leucht' uns der Morgenstern. Wie soll ich dich empfangen (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Kirchen-Kantaten: Aus der Tiefe rufe ich zu dir (Berlin, Singakademie). — Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (Berlin, Philharmonischer Chor; Landau, Musik-Verein; Mülheim-Ruhr, Gesangverein). — Dem Gerechten muß das Licht (Berlin, Singakademie). — Der Himmel lacht, die Erde jubilieret (Cincinnati, Bach Society). — Christ lag in Todesbanden (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Plauen, Johanniskirche). — Du Hirte Israel (Berlin, Philharmonischer Chor; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Mühlheim-Ruhr, Gesangverein). — Halt im Gedächtnis, Jesum Christ (Paris, Société J.-S. Bach). — Ich elender Mensch (Berlin, Singakademie; Paris, Société J.-S. Bach). — Ich hatte viel Bekümmernis (Dresden-N., Dreikönigskirche [bearb. v. R. Franz]). — Ihr werdet weinen (Berlin, Philharmonischer Chor; Paris, Société J.-S. Bach). — Ich hab in Gottes Herz und Sinn (Chemnitz, St. Jakobkirche; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Torgau, Gymnasial-Kirchenchor; Zittau, St. Johanniskirche). — Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (Mühlheim-Ruhr, Gesangverein). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Bochum, Musikverein, Hr. Th. Heß van der Wyk; Breslau, Instrumental-Verein, Frau G. Lange-Schwarzer; Darmstadt, Kirchen-Gesangverein; Solingen, Kirchenchor, Hr. R. Schmidt). — Jesu, der du meine Seele Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Liebster Gott, wann werd ich sterben (Darmstadt, Kirchen-Gesangverein). — Mein liebster Jesus ist verloren (Leipzig, Bach-Verein). — Nun ist das Heil (Berlin, Singakademie; Dresden, Volks-Singakademie, 2mal; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein; Nürnberg, Bach-Verein). — O Ewigkeit, du Donnerwort (Berlin, Philharmonischer Chor). — Schlage doch, gewünschte Stunde (Mühlheim-Ruhr, Gesangverein; Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Frl. I. Culp). — Sie werden aus Saba alle kommen (Darmstadt, Kirchengesangverein; Paris, Société J.-S. Bach). — Wachet auf, ruft uns die Stimme (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein; Mühlheim-Ruhr, Gesangverein). — Wer da glaubet und getauft wird (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (Torgau, Gesangverein u. Gymnasial-Kirchenchor [Eingangschor]). — Weltliche Kantaten: Mer hahn en neue Oberkeet (Brünn, Verein Deutsches Haus, Bach-Feier; Paris, Société J.-S. Bach). — Phoebus und Pan, bearb. v. F. Mottl Glasgow, Athenaeum School of Music; Liverpool, Philharmonic Society). — Weichet nur, betrübte Schatten (Paris, Société J.-S. Bach). — Einstimmige Lieder: Auf, auf, mein Herz (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. Engler). — Bist du bei mir (Bremen, Domkirche, Frl. E. v. Wawnikiewicz). — Gib dich zufrieden (Chemnitz, Jakobikirche, Frl. M. Loose; Danzig, Geistl. Volkskonzert, Frl. Engler; Osnabrück, Kirchenkonzert, Frl.

Digitized by Google

Th. Dervilliers). — Ich singe dir mit Herz und Mund (Saalfeld, Johanniskirche). — Kommt Seelen, dieser Tag (Dresden, Reformierte Kirche, Frau Auer-Herbeck). — Nicht so traurig (Saalfeld, Johanniskirche). — O Jesulein süß, o Jesulein mild (Dresden, Reformierte Kirche, Frau Auer-Herbeck). — Todessehnsucht (Leipzig, Liederabend Antonia Dolores; Oppeln, Musikverein, Frl. A. Leydhecker). — Vergiß mein nicht (Osnabrück, Kirchen-Konzert, Frl. Th. Dervilliers). — Magnificat (Leipzig, Bach-Verein). — Messen: H-moll (Essen, Evangelischer Kirchenchor; Hagen, Konzertverein »Cäcilia«; Paris, Schola cantorum). — Missa brevis A-dur (Leipzig, Bach-Verein). — — Motetten: Der Geist hilft unsrer Schwachheit (Berlin, Singakademie; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Ich lasse dich nicht (Leipzig, Motette Thomaskirche; München, Akademie der Tonkunst; Paris Société des Concerts du Conservatoire). — Jesu meine Freude (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Lob und Ehre und Weisheit (Graz, Singverein). — Passionsmusiken. Nach dem Evangelisten Johannes (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Berlin, Singakademie; Innsbruck, Musikverein; Köln, Konzertgesellschaft; Krefeld, Konzert-Gesellschaft; Leipzig, Bachverein). — Nach dem Evangelisten Matthäus (Bonn, Städt. Gesangverein; Danzig, Singakademie; Dortmund, Musik-Verein; Duisburg, Gesangverein; Düsseldorf, Städt. Musikverein; Eutin, Vereinigte Chorvereine A. Hofmeier; Gießen, Konzert-Verein; Hamburg, Singakademie; Kottbus, Musikverein und Kirchenchor; Mannheim, Musikverein; München, Musikalische Akademie; München-Gladbach, Städt. Gesangverein »Caecilia«; Münster, Musikverein; Saarbrücken, Musikverein »Harmonie«; Tilsit, Evang. Stadtkirche, Oratorienverein; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Winterthur, Gemischter Chor). — Klavierstücke: Allemande Courante u. Gigue A-dur a. d. Klavierbüchlein f. Friedemann Bach (Leipzig, Bruno Hinze-Reinold). — Aria con variazoni (Paris, Historisches Konzert, Frl. Blanche Selva). — Capriccio über die Abreise eines Freundes (Paris, Ecole d'Art, Hr. I.-I. Nin; Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. O. Neitzel). — Fantasie C-moll Leipzig, Klavierabend Alfred Reisenauer). — Partita C-moll (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska). — Suite anglaise No. 6 (Dresden, Eugen d'Albert). — Brandenburgische Konzerte: No. 1 F-dur (Paris, Société J.-S. Bach). — No. 2 F-dur (Paris, Société J.-S. Bach). — No. 4 G-dur (Basel, Allgem. Musikgesellschaft; Paris, Société J.-S. Bach). — No. 5 D-dur (Breslau, Orchester-Verein; Madrid, Soc. filarmonica, Pariser Doppel-Quartett; Duisburg Gesangverein; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Stuttgart, Kgl. Hofkapelle). — No. 6 B-dur (Köln, Konzertgesellschaft; Neubrandenburg, Konzert-Verein; Paris, Société J.-S. Bach). — Klavierkonzerte: C-dur f. 2 Klaviere (Bielefeld, Konservatorium, Frl. L. Popper u. Hr. G. Bunk; Köln Konservatorium, Frl. L. Sack u. Hr. P. Möckel). — D-moll (Brünn, Bachfeier, Frl. R. Fischböck; Köln, Konservatorium, Frl. L. Ferse). — D-moll f. 3 Klaviere (Prag, Böhmische Philharmonie). — Italienisches F-dur (Halle a. S. Frl. Toni Graul; Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, Mme. W. Landowska; München, Akademie d. Tonkunst, Hr. Pallares). — Sonaten f. Flöte und Klavier: Nr. 5 E-moll (Winterthur, Musikkollegium). — Nr. 6 E-dur (Paris, Société moderne d'instruments à vent). — Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 A-dur (Gotha, Josef und Marie Natterer). — Sonate für Viola da Gamba und Orgel G-moll (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. R. Rockohl). — Suiten (Ouverturen f. Orchester: C-dur Cincinnati, Bach Society). — D-dur 1 (Eisenach, Göttingen, Meiningen, Meininger Hofkapelle; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Nürnberg, Bach-Verein). — H-moll (London, Symphony Orchestra). — Suiten f. Violoncell allein: C-dur (Leipzig, Konzert Ludwig Foerstel). — C-moll (Mühlhausen, Evang. Kirchenchor, Hr. P. Casals). — G-dur (Antwerpen, Société Royale de Zoologie, Hr. M. Loevensohn). — Sinfoniesatz für Violine mit Streichorchester u. 3 Solotrompeten (Darmstadt Herzogl. Hoftheater, Hr. Henri Marteau). — Trio-Sonate C-dur f. 2 Violinen u. Basso cont. (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde). — G-dur für Flöte, Violine und Klavier (Bromberg, Konservatorium; Cincinnati; Bach Society). — Musikalisches Opfer f. Flöte, Violine und Orgel (Dresden, Reformierte Kirche [Largo u. Allegro]). — Tripelkonzert A-moll f. Klavier, Flöte u. Violine mit Streichorchester (Bückeburg, Fürstl. Hofkapelle; St. Petersburg, Siloti-Konzert). — Violinkonzerte:

A-moll (Amsterdam, Hr. M. Crickboom; Berlin, Konzert M. de Sicard). — D-moll f. 2 Violinen (Bielefeld, Konservatorium Hr. W. Döhrmann u. F. Ussat; Dresden, Reformierte Kirche, Hr. H. Petri u. Frl. E. Baldamus; Rom, Liceo musicale, P. Margherita u. A. Corrado). — E-dur (Haag, Konservatorium, Hr. W. I. Dekker; Mannheim, Musikal. Akademie, Hr. W. Burmester; München, Musikal. Akademie, Hr. L. Vollnhals; Straßburg, Abonn.-Konzert, Hr. Fl. Zajic; Winterthur, Musikkollegium, Hr. A. Serato; Zürich, Lausanner Symphonie-Orchester, Eugen Ysaye). — Orgelkompositionen: Fantasien: Es-dur (Minden, Kirchenkonzert, Hr. G. Schlecht). — G-moll (Berlin, Kgl. akadem. Hochschule f. Musik). — Fantasien und Fugen: C-moll (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein, Hr. F. W. Franke). — 6st. Fuge (Ricercate) C-moll a. d. Musikal. Opfer (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. U. Seifert). — Tripelfuge Es-dur (Berlin, Marienkirche, Hr. B. Irrgang). — Passacaglia C-moll (Brünn, Bach-Feier, Hr. O. Burkert; Mülhausen, Evang. Kirchenchor, Hr. A. Sittard; Prag, Kammermusik-Verein, Hr. K. Straube). — Pastorale (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. U. Seifert). — Präludien: B-moll (Breslau, Instrumental-Verein »Philharmonie«, Hr. G. Lange). — Präludien und Fugen: A-moll (Dresden, Konzert Alfred Sittard). — C-dur (Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Hr. W. Fischer; Dresden, Vesper Kreuzkirche). — C-moll (Altona, Motette St. Johanniskirche; Hr. L. Brodersen; ebenda, Petrikirche, derselbe; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — D-moll (Graz, Steierm. Musikverein, Frl. M. Hödl; Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube). — Es-dur (Brünn, Bach-Feier, Hr. O. Burkert; Jena, Akadem. Konzert, Hr. F. Stein). — G-dur (Leipzig, Bach-Verein, Hr. M. G. Fest). — H-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube). — Orgelsonate Es-dur f. Orchester arr. von H. H. Wetzler (Prag, Konservatorium). — Toccata, Adagio und Fuge, C-dur (Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube; Nürnberg, Bach-Verein, Hr. E. Nowotny; Prag, Kammermusikverein, Hr. K. Straube; Rom, Regia Accademia di S. Caecilia, Hr. E. Bossi). — Tokkaten: D-moll (Frankfurt a. M., Dr. Hochs Conservatorium. Hr. H. Fritz). — F-dur (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler; Frankfurt a. M., Palestrina-Chor, Hr. Fr. Mack; Saalfeld, Johanniskirche). — Dorische (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert). — Tokkaten und Fugen: D-moll (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler; Charkow, Konzert J. A. Jurian; Danzig, Geistl. Volkskonzert, Hr. E. Krieschen). — »BACH« (Dresden, Vesper Kreuzkirche, Hr. I. von Eyken). — Choralvorspiele: Drei Vorspiele »Wer nur den lieben Gott läßt walten« (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. U. Seifert; Frankfurt a. M., Palestrina-Chor, Hr. Fr. Mack). — Zwei Vorspiele »Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit« (Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube). — Zwei Vorspiele »Christe, aller Welt Trost« (Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube). — Vorspiel »Herzlich tut mich verlangen« (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Orgelchoräle: Befiehl du deine Wege. In dulci jubilo (Torgau, Stadtkirche, Hr. Dölling). — Nun komm der Heiden Heiland (Brünn, Verein deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Fuge über den Choral »Vom Himmel hoch«. (Torgau, Stadtkirche, Hr. Dölling). —

Bach, K. Ph. Em.: Concerto p. Violes (Paris, Soirées d'Art). — Fantasie A-dur f. Klavier (Paris, Histor. Klavierkonzert, Frl. Blanche Selva). — Klavierkonzert A-moll (Berlin, Orchester-Kammerkonzert, Hr. M. Violin). — Menuett f. Violine u. Klavier (Mannheim, Musikal. Akademie, Hr. W. Burmester). — Sonate Es-dur f. Klavier (Paris, Histor. Klavierkonzert, Frl. Blanche Selva). — Sonate F-dur f. Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt). — Sonate C-moll f. Violine u. Klavier (Graz, Singverein, Frau M. Schmidt-Mutschlechner u. Hr. A. Handl). — Sinfonie D-dur (Gera, Fürstl. Kapelle; Kopenhagen, Palais-Konzert). — Trio-Sonate G-dur (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium; Paris, Fondation J.-S. Bach). — Geistliche Gesänge: Der Frühling. Gottes Größe. Jesus in Gethsemane. Passionslied (Zwickau, Marienkirche, Frl. Eva Uhlmann).

Bach, Wilh. Friedemann: Konzert, D-moll, f. Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt). — Orgelkonzert, D-moll, f. Klavier bearb. v. A. Stradal (Leipzig, Klavierabend Lily von Márkus; ebenda, Konservatorium, Hr. Fr. Quarry; München, Konzert Marianne Brünner; Wien, Akad. Wagner-Verein, Hr. N. Kahrer). — Tripel-

Digitized by Google

fuge F-dur für Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt). — Kein Hälmlein wächst auf Erden (Zwickau, Marienkirche, Frl. Eva Uhlmann).

Bennet, John (1599): Fließet dahin, ihr Tränen (Aachen, Städt. Abonnementskonzert; Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalvereinignng).

Bergerettes: a) Je connais un berger discret, b) Maman, dites-moi, c) Paris est au roi (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. M. Buisson).

Binchois, Gilles: Rondeau »De plus en plus se renouvelle« (Leipzig, Ortsgruppe d. IMG.).

Boccherini: Sonate A-dur f. Violoncell u. Klavier (Bremen, Philharm. Konzert. Hr. u. Fr. D. Jeisler; Freiburg i. B., Städt. Orchester, dieselben).

Boësset, Anthoyne de (1585—1643): Objet dont les charmes si doux, Air de Cour (Paris, Fondation J.-S. Bach, Fr. M. Gallet).

Bruck, Arnold von: So trinken wir alle (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Bruni: Sinfonie G-dur (Riga, Société de concerts des instruments anciens).

Bull, John: The Kings Hunt f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Rudolf Zwintscher).

Buononcini, Giov. (1672—1764): Aria »Per la gloria d'adorarvi« (Gießen, Konzertverein, Frl. E. Kettling).

Buxtehude: Ciaconna f. Orgel, E-moll (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. L. Brodersen; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Passacaglia D-moll f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; Jena, Akadem. Konzert, Hr. F. Stein). — Präludium u. Fuge, Fis-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Orgelchoral »Vater unser im Himmelreich« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Byrd, William: Wolseys Wild — Volte p. Clavier (Brüssel, Audition M. J.-J. Nin).

Cabezon, Antonio de: Pavane en sol et Variations sur le »Chant du Chevalier« (Brüssel, Audition M. J.-J. Nin).

Caccini, Giulio: Amarilla, mia bella (Köln, Konzertgesellschaft, Frau N. F. Dalcroze).

Caldara: Crucifixus, 16st. (Dresden, Volkssingakademie, 2 mal). — Come raggio di sol (Leipzig, Konzert Mme. Charles Cahier). — Selve amiche (ebenda).

Campra: Chanson du papillon (Genf, Abonnements-Konzert, Frl. M. Münchhoff).

Carey, H. (1770): A pastoral (Berlin, Liederabend Klara Erler).

Carissimi: Jephta, f. Soli, Chor u. Klavier (Haag, Melosophia). — O felix anima, 3st. (Kopenhagen, Caecilia foreningen).

Casciolini, Claudio (1735): Angelus Domini, 8st. (Bremen, Domchor). — Veni Creator spiritus (Altona, Motette Petrikirche).

Chabran, F. (1732): Sonate f. Violine u. Klavier (Altona, Singakademie, Hr. M. Menzel).

Cherubini: Graduale (Elberfeld, Sologesangschule u. Gem. Chor). — Sanctus (ebenda). — Pie Jesu (ebenda). — Requiem, C-moll (Lennep, Gesangverein; Saarbrücken, Konservatorium und Männergesangverein). — Et incarnatus crucifixus, 8st. (Wien. Gesellschaft d. Musikfreunde, Singver.). — Ouverturen: Abenceragen (Freiburg i. Br., Städt. Orchester; Lennep, Gesangverein, Barmer städt. Orchester). — Anacreon (Berlin, Kgl. akad. Hochschule für Musik; Gera, Fürstl. Kapelle; Hamburg, Berliner Philharm. Orchester; Leipzig, Gewandhauskonzert). — Wasserträger (Gothenburg, Orkesterförening. Lennep, Gesangverein Barmer Städt. Orchester).

Clemens, Jacobus non Papa (1475—1558): Entre vous filles de quinze ans (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Or, puis qu'il est si noble Demoiselle, einst. (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet).

Clérambault, N.: Deux menuets f. Klavier (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska).

Conversi: Madrigal »Sola, soletta«, 5st. (Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Kopenhagen, Caeciliaforeningen; Prag, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Wien, Barth'sche Madrigal-Vereinigung).

Corelli: Pastorale (Angelus) f. Klavier (Laibach, Klavierabend L. Godowsky;

Potsdam u. Tilsit, Abonnementskonzert, Hr. L. Godowsky). — La Folia, Variationen f. Violine (Rom, Fritz Kreisler). — Triosonate A-moll (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft).

Couperin, Armand-Louis (1725—1789): Sonate en fa p. Violon et piano (Paris, Fondation J.-S. Bach, Hr. Ch. Bouvet et J. Jemain).

Couperin le grand, Fr.: Les folies françaises ou les dominos p. clavecin (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, Mme. W. Landowska). — Les dodos ou l'amour au berceau p. clavecin (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, dieselbe). — Les musettes de Taverni p. clavecin (Madrid, Frau W. Landowska).

Couperin, François (1668—1753): Motette »Leçon de Ténèbres« (Paris, Fondation J.-S. Bach). — Psaume 118, Motette à voix seule et flûte (Paris, Fondation J.-S. Bach). — Les Nations (La Française), Sonate en mi min. p. 2 Violons, Viole de Gambe et Clavecin (ebenda). — Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (Paris, Ecole d'Art., Hr. J. J. Nin).

Couperin, François (Sieur de Crouilly, 1631—1701): Petite Motet à 2 voix (Paris, Fondation J.-S. Bach, Fr. J. Arger u. Frl. M. Lasne).

Couperin, François-Gervais: Sonate C-dur f. Violine u. Klavier (Paris, Fondation J.-S. Bach, Hr. Ch. Bouvet u. J. Jemain).

Couperin, Louis (1630—1665): Grand Prélude et Le tombeau de Monsieur Blanrocher p. Clavecin (Paris, Fondation J.-S. Bach, Hr. J. Jemain). — Chanson Louis XIII. et Pavane f. Viol. u. Pfte. (Leipzig u. Rom, Fritz Kreisler). — La Précieuse f. Viol. u. Klavier (Rom, Accad. S. Cecilia, Hr. Fr. Kreisler). — Prélude, Trois fantaisies, Sinfonie pour Dessus de Viole, Viole de Gambe et Clavecin (Paris, Fondation de J.-S. Bach).

Créquillon, Thomas (1505—1587): Quand me souvient, einst. (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet).

Croce: Dies sanctificatus illuxit nobis, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein).

Croft, William (1677—1727): Hilf uns Herr, Chor a. d. Te Deum (Altona, Motette Christianskirche).

Crüger, Joh.: Lobet den Herren (Osnabrück, Katharinen-Kirchenchor). — Choral »Zeuch ein zu deinen Toren« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Daquin: L'Hirondelle — Le Coucou f. Klavier (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska).

Dittersdorf, Carl von: Streichquartett Es-dur (Meiningen, Konzertm. Hans Treichler u. Gen.). — Deutscher Tanz f. Violine u. Klavier (Mannheim, Musikal. Akademie, Hr. W. Burmester). — Sinfonie Es-dur op. 7 Nr. 1 (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Donati: Madrigal »Mignonne, ta beauté« (Antwerpen, Société royale, Brüsseler Vokalquartett). — Villanella alla Napoletana (Antwerpen, Société royale, Brüsseler Vokalquartett; Berlin, Soloquartett d. Lehrergesangvereins; Graz, Singverein).

Dowland: Süßes Lieb, o komm zurück (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Altona Singakademie, Königsberg i. Pr., Sinfonie-Konzert, Berliner Vokalquartett; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Prag u. Wien, dieselbe). — Say, love, if ever thou (Königsberg i. Pr., Sinfonie-Konzert, Berliner Vokalquartett).

Dulichius: Motette »Ecce quomodo moritur justus« 7stimmig (Altenburg, Schloßkirchenchor).

Durante, Fr.: Divertimento p. piano (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, Mme. W. Landowska). — Danza, Danza (Minden, Luther-Konzert, Frau B. v. Fossard).

Eccard: Festlieder: Der heilge Geist vom Himmel kam, 6st. (Torgau, Gesangverein u. Gymnasial-Kirchenchor; Leipzig, Kirchenchor S. Petri). — Freut euch, ihr Christen alle, 5st. (Torgau, Gesangverein u. Gymnasial-Kirchenchor). — Ich lag in tiefer Todesnacht, 5st. (Plauen, Johanniskirche). — Ich steh' an deiner Krippen hier, 5st.

Digitized by Google

(Altona, Motette Petrikirche). — In dieser österlichen Zeit, 6st. (Saalfeld, Volkskirchenkonzert). — Maria wallt zum Heiligtume, 6st. (Plauen, Johanniskirche). — O Freude über Freud', 8st. (Graz, Singverein: Torgau, Gesangverein u. Gymnasial-Kirchenchor. — Man acht die Musik (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigal-Vereinigung. — Choräle: Allein Gott in der Höh sei Ehr. — Ich lag in tiefer Todesnacht. — M. Ernst, o Menschenkinder. — Nun bitten wir den heil'gen Geist. — Vom Himmel hoch (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Engelmann, G. (1616): Courante f. Klavier (Leipzig, Ortsgruppe d. IMG.).

Fasch: Sonata a 4 D-moll (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Conservatorium). — Bourrée (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Fischer, J. K. Ferd.: Suite F-dur f. Orgel (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. Uso Seifert).

Forster, G.: Aus »Der ander theil, Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein 1504«: Presulem sanctissimum (Martinsgans-Lied) 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Franck I. W.: Auf, auf zu Gottes Lob Dresden, Reformierte Kirche, Käthe Führ). — Banges Herz, wenn Leid und Not (Dresden, Reformierte Kirche, Frl. H. von Bronsart). — O Herr, was hast du doch begangen (ebenda). — Passionslied »An deinem Kreuzesstamme« (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — Komm, heiliger Geist — O du mein Trost. (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor.)

Franck, Melchior: Darum seid barmherzig. — Du sollst Gott deinen Herrn lieben. — Sind ihrer nicht zehn rein worden. (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Herr Jesu, deine Angst und Pein (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Francoeur: Siciliana und Rigaudon f. Violine u. Klavier (Rom, Accad. D. S. Cecilia, Hr. F. Kreisler).

Frescobaldi: Capriccio pastorale f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Deux Canzone à due canti (Paris, Fondation J.-S. Bach, Hr. Ch. Bouvet u. G. Wagner).

Friederici: Das Kind Cupido, 4st. (Altona, Singakademie). — Chanson de table »Nos coeurs ont en partage« (Antwerpen, Société royale, Brüssel Vokalquartett).

Freundt, Cornelius: Sehr große Ding hat Gott getan. (Torgauer Gesangverein und Gymnasial-Kichenchor). — Wie schön singt uns der Engel Schar (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Gabrieli, G.: O Domine Jesu Christe (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalver; Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, dieselbe; Prag u. Wien, dieselbe). — Agnus Dei a. Missa brevis (Altona, Motette St. Johanniskirche). — Sonata a tre Violini (Paris, Fondation J.-S. Bach).

Gastoldi: Al mormorar a. Il trionfo di Dori (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalver.; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, dieselbe; Prag u. Wien, dieselbe). — Amor im Nachen, 5st. (Altona, Singakademie; Dortmund, Konservatoriums-Chor; Weimar, Lehrergesangverein). — An hellen Tagen, 5st. (Bielefeld, Musikverein). — Madrigal »Viver lieto voglio«, 5st. (Kopenhagen, Caecilia foreningen).

Gesius, B.: Choral »Auf, auf, ihr Reichsgenossen« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Ich bin ein Gast auf Erden (Altona, Motette Petrikirche; Saalfeld Johanniskirche. — Es tagt in meiner Seele, 5st. (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Kreuzkirche).

Giordani, Giuseppe: Caro mio ben (Genf, Abonnements-Konzert, Frl. M. Münchhoff; Jena, Akad. Konzerte, Frau Herm. d'Albert).

Gluck: Armide (Paris, Grand' Opéra). — Orpheus, Oper in 3 Akten (Minden, Musik-Verein). — Le Rencontre imprévue (Die Pilgrime von Mekka) (Paris, Opéra-comique). — Chöre a. Iphigenie auf Tauris (Torgau, Gymnasialchor). — Arien: Chant de la Najade a. »Armida« (Berlin, Liederabend Klara Erler). — Diane impitoyable a. Iphigenie in Aulis (Zürich, Lehrergesangverein, Hr. R. Jung). — Ihr Götter ew'ger Nacht a. Alceste (Mühlhausen, Ressource, Frl. J. Kiss). — O del mio dolce ardor (Minden, Luther-Konzert, Frau B. v. Fossard). — Spiagge amate, Ariosó a. »Paris und Helena« (Berlin, Liederabend Klara Erler: Metz, Musik-Verein, Frau Fl. Diez).

Digitized by Google

Graun: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, Doppelfuge aus »Tod Jesu« (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Fürwahr, er trug unsere Krankheit (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Grétry: Plus de dépit a. Les deux avares (Jena, Akadem. Konzert, Frl. Marcella Pregi). — Tanzstücke a. Céphale et Procris, bearb. v. F. Mottl (Leipzig, Gewandhauskonzert; Hamburg, Philharmonische Gesellschaft; Mannheim, Philharmonischer Verein).

Guesdron, Pierre (um 1565): Passion insensée, Air de cour (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet).

Gumpeltzhaimer: Lobt Gott getrost mit Singen (Torgau, Gymn.-Kirchenchor).

(Fortsetzung in nächster Nummer.)

Vorlesungen über Musik.

Eisennach. Superintendent D. W. Nelle-Hamm am III. deutschen Bachfest: Sebastian Bach und Paul Gerhardt.

New-York. Prof. W. Ridgeway vor der britischen Naturforscher Versammlung: Über den Urrsprung der Gitarre und Geige.

Nachträge zu den Vorlesungen an Hochschulen.

Marburg. Dr. Ludwig Schiedermair: Die Musik der Minnesänger, 1 Std.; Grundzüge der Musikgeschichte Englands, 1 St.; Erklärung ausgewählter moderner Musik, 2 St. Übungen: R. Wagner's »Feen«, 1 St.

Posen. Universitätsmusikdirektor Prof. Hennig: Geschichte und Entwicklung der sinfonischen Musik bis Haydn, 1 St.; Phonetische Übungen.

Notizen.

Antwerpen. Bei der Jury der »*Vereeniging voor Noord-Nederlands-Muziekgeschiedenis*« sind über die Preisfrage, den Straßenlärm betreffend (s. Ztsch. VII, S. 237 f.), fünf Antworten (drei von Amsterdam, je eine von Groningen und Zaanstreek) eingegangen. Die Frage über die Konstruktion niederländischer Glocken blieb unbeantwortet.

Arnstadt. An der neuen Kirche wurde letzter Zeit eine Gedächtnistafel zu Ehren der Wirksamkeit Johann Sebastian Bach's nach dem Entwurf des Arnstädter Landrats Herrn von Blödau angebracht. In einem durch einen Engelskopf gekrönten Rokokorahmen findet sich die Inschrift:

Gott zu Ehren
wirkte an dieser Kirche
Joh. Seb. Bach
als Organist
1703—1707.

Coblenz. Am 11. Mai starb Dr. jur. et phil. Hermann Deiters (geb. 27. Juni 1833 in Bonn), im Alter von 74 Jahren. Deiters war von Haus aus Altphilologe und führte sich bei seinen Fachgenossen durch Abhandlungen zu Hesiod (1858, 1863) ein. Als Schüler Otto Jahn's war mehr oder weniger auch sein Programm als Musikschriftsteller gegeben, das vor allem die Namen Mozart (Bearbeitung der dritten und vierten Auflage von O. Jahn's »Mozart«), Beethoven, Schumann und Brahms umfaßte und sich auf die philologische Methode stützte. In der früheren Musikgeschichte hat sich Deiters nicht mit selbständigen Forschungen betätigt, was nicht ohne Einfluß für die Neuauflagen der Jahn'schen Mozart-Biographie bleiben konnte. Zu Deiters' Hauptverdiensten gehört die deutsche Bearbeitung von Thayer's Beethoven-Biographie, die in der Originalsprache nicht erschien.

Dresden. Dem Pianisten und Historiker Richard Buchmayer wurde vom kgl. sächsischen Ministerium der Titel eines Professors verliehen.

München. Dr. Theodor Kroyer, Privatdozent an der Universität, erhielt den Auftrag, an der Kgl. Akademie der Tonkunst die musikgeschichtlichen Vorlesungen an Stelle des erkrankten Prof. B. Kellermann zu halten.

Paris. — L'Institut vient de prélever une première somme de 2,500 francs sur un des nombreux legs dont il dispose, pour être affectée à la publication du catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale. M. Ecorcheville a été, il y a trois ans, chargé de cet inventaire, qui pourra probablement paraitre en 1909.

Rotterdam. Hier starb im Alter von 67 Jahren A. J. Polak, ein Mitglied unserer Gesellschaft, der als Musiktheoretiker in der Musikwelt einen sehr geachteten Namen hat, mit seinen Arbeiten, die einen Mann mit sehr selbständigem Denken verraten, vor der Wissenschaft nicht überall durchdrang.

Strafsburg. Der vom Stadttheater veranstaltete »komische Opernzyklus« (sic) brachte Gluck's »Betrogenen Kadi«, Dittersdorf's »Doktor und Apotheker«, Mozart's »Entführung aus dem Serail«, Schenk's »Dorfbarbier«, Schubert's »Häuslichen Krieg« und Lortzing's »Hans Sachs«. Wie sehr man um eine treffendere Auswahl verlegen ist, zeigt die Zusammenstellung genügend.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aubry, Pierre. Estampies et danses royales, les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age. 35 S., 8° u. 4 Seiten Faksimilien. Paris, Librairie Fischbacher, 1907.

Ein interessanter Beitrag zur Kenntnis der Instrumentalmusik des Mittelalters, der uns eine wertvolle Quelle der Musik der Spielleute erschließt. Nach eingehender Erörterung der Form der estampida, welche nach dem Zeugnisse der Theorie neben cantus coronatus und ductia die Hauptform der Instrumentalmusik jener Zeit bildet, werden aus der Handschrift Paris, Bibl. Nat. f. fr 844 in trefflicher Faksimilierung und Übertragung 10 einstimmige Instrumentalstücke (8 estampies royals und 2 danses) vorgelegt. Mit Recht nimmt Verf. die Vielle als ausführendes Instrument in Anspruch.

Johannes Wolf.

Bruns, Paul, Das Problem der Kontraaltstimme. 8°, 146 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. F. Vieweg G. m. b. H.

Der Verfasser vertritt die sogenannte primäre Tonbildung und legt in dieser Schrift ihre Geheimnisse dar in Verbindung mit Erörterungen über den Mangel an Kontraaltstimmen, für den er den Grund in falscher Stimmerziehung sucht. Die Schrift ist geschwollen von Gelehrsamkeit und wissenschaftlichen Ausdrücken, gleichwohl sind ihre Ideen vom Standpunkt der Stimmkunde aus vielfach durchaus richtig. Ein Zeichen für unsere Kultur sind derartige Schriften, das zu denken geben sollte. Wann werden wir aus dem Wust der populär gewordenen Wissenschaft wieder zu einfachen Lebensbegriffen kommen, wie sie die Kunst braucht und bei denen auch sonst alles Leben der Seele allein gedeihen kann? — Zur Zeit stehen die wissenschaftlichen Kostümmäntel noch hoch im Preise, und besonders Psychologie und Physiologie, sowie auch Physik und andere Naturwissenschaften sind sehr beliebt, den Glanz der theoretischen Erleuchtung in den Augen der Autoren selbst zu erhöhen.

Martin Seydel.

Bürkner, Richard, Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. Gr. 8°, 317 S. Jena, Hermann Costenoble, 1906. ℳ 6.—.

Sehen wir zunächst zu, was Bürkner zu leisten versprochen hat. So lange ein Deutscher, meint er, A. Dürer fremd gegenüber steht, hat er seinen Beruf nicht voll erkannt. Ihn kennen zu lernen ist Pflicht; kennen zu lernen, d. h. aus Dürer's Kunst eine innere Lebensbereicherung zu erfahren. Ähnlich ists mit anderen leitenden Geistern unseres Volkes, so mit Wagner. Man wird das zugeben, wenngleich gesagt werden muß, daß es tausende gebildeter Deutschen

Digitized by Google

gibt, die kein inneres Verhältnis zu Dürer u. a. gewinnen, noch gewinnen können. Bürkner schrieb sein Buch, damit die innerlich teilnehmende Liebe zu Wagner noch mehr als (B. setzt nach Komparativen mit Vorliebe »wie«) bisher Gemeingut werde. Das Werk soll schlicht und einfach das Leben erzählen, die Werke beschreiben, die führenden Gedanken darlegen und dartun, daß »es hier nicht auf ein oberflächliches Gefallen oder Nichtgefallen ankommen kann«, daß hier vielmehr eine Heldentat des deutschen Geistes vorliegt, die zum unveräußerlichen Besitztum unseres Volkes gehört. Das alles soll in anspruchsloser Weise geschehen, frei von kritikloser Bewunderung, frei auch von kleinlicher Tadelsucht, und so soll das ganze »eine bescheidene Einführung in Wagner's Werk und Leben« sein. Wer aus der Heldentat-Fanfare auf Stil und Tendenz des Werkes schlösse, würde einen Fehlschluß tun; gern erkenne ich den trotz einiger schlimmer Phrasen im ganzen ruhigen Ton des Werkes an. Die Frage ist nun zunächst die: sind derlei Bücher nötig? Sind sie wirklich vorurteilslos geschrieben, gefallen sie sich nicht in blöder Verurteilung anderer Kunst-Werke, so wird man die Frage bejahen, aber hinzufügen müssen, daß in erster Linie in ihnen das entwicklungsgeschichtliche Moment so ausgearbeitet und betont sein müsse, daß der lesende Laie einen festen Ausgangspunkt gewinnen kann, von dem aus er an die Betrachtung des Helden heranzutreten vermag, ohne durch dessen Lebenswerk verwirrt und in seinem Urteile getrübt zu werden. Das hat Bürkner übersehen, was um so unbegreiflicher erscheint, als doch Adler's Werk über Wagner gerade in dieser Richtung manchen Fingerzeig bietet, und aus einigen Sätzen des Buches hervorgeht, daß es dem Verfasser nicht unbekannt geblieben ist. Trotz dem »Kunstwart«, der mich gelegentlich deshalb angriff, wird kein ruhig überlegender Mensch leugnen können, daß die unverantwortlich einseitige Wagner-Pflege (die Ausnutzung der Mode ist) es gewesen ist, die uns in erster Linie um manches Kunstwerk der Vergangenheit gebracht hat, dem ebenso wie der Lebensarbeit Wagner's der Ruhm gebührt, eine Heldentat des deutschen Geistes zu sein. Das also erscheint mir das Nötigste, das Laien-Publikum darüber zu unterrichten, was Wagner von seinen Vorgängern gelernt hat, die Fäden bloßzulegen, die ihn mit den seine Zeit tragenden Strömungen im geistigen Leben verbinden. Hier versagt Bürkner meist völlig. Zur Frage »Beethoven - Wagner« aber muß jeder Stellung nehmen, der über Wagner schreiben will, Berlioz' Bedeutung für Wagner kann schlechterdings nicht umgangen werden, Wagner's Verhältnis zur Romantik muß man darlegen, wenn man ihn verständlich machen will usw. Der biographische Teil der Arbeit ist gut und im ganzen auch übersichtlich geschrieben; manches hätte allerdings fester verknüpft sein können, so die Freundschaft zu Liszt, bei deren Erwähnung ich die volle Klarlegung des Beginnes vermisse. Bürkner's »Kritik« geht nicht eben tief, sie haftet, wie z. B. bei der Charakteristik Beckmessers an Äußerlichem. Die fortwährend aufstoßenden Widersprüche in Wagner's Schriften darzulegen oder zu zeigen, wie der Theoretiker in ihm durch den Praktiker korrigiert wird, oder die unselige Phrase vom Tannhäuser als dem Deutschen unter die Lupe nehmen, oder den Text zum Lohengrin nüchtern-sachlich zu betrachten, den »Sängerkrieg« psychologisch zu verfolgen — all das fällt Bürkner nicht ein. Wenn er also auf S. 163 den fürchterlichen Satz schreibt (der ja an sich Wahres enthält): »Deutsche Kunst fordert bei allem Genuß den bohrenden Ernst des beteiligten Gemüts«, so darf man den auf ihn selbst anwenden und Herrn B. den Rat geben, in Zukunft ein wenig mehr zu bohren. Er wird dann wohl auch zu anderer Anschauung über die »Melodie« kommen und einsehen, daß auch noch mehreren anderen deutschen und fremden Komponisten die Melodie »aus der jeweiligen Seelenregung und dem jeweiligen Vorgang« erwachsen ist, nicht bloß dem Musikdramatiker Wagner. Mit solchen Redensarten sollte man doch wirklich in einem ernsthaft-gemeinten Buche nicht kommen! Ebenso überflüssig war es, den Unsinn, den O. Blumenthal und L. Pietsch (ausgerechnet L. Pietsch, dessen Hauptkunst es ist oder war, glänzende Damenkostüme zu beschreiben) einst über Wagner geschrieben haben, festzunageln: wie viel sachdienlicher wäre es gewesen, hätte Bürkner z. B. das Verhältnis Wagner's zu Schopenhauer erschöpfend klar dargelegt! Am besten gelungen erscheint mir der Abschnitt über Feuerbach's Bedeutung für Wagner.

Auf Einzelheiten kann ich weiter an dieser Stelle nicht eingehen. Eine allgemeine Bemerkung sei dem gesagten noch angefügt. Konnte man dem Deutschen in früheren Zeiten den Vorwurf machen, daß er fremde Art über Gebühr preise und nachahme, so ist jetzt, trotz des unausgesetzt tätigen Nachahmungstriebes, der leider Gottes! immer nur oder vorwiegend auf Äußerlichkeiten und Torheiten geht, eine Unterschätzung fremder Art Mode geworden, die im höchsten Maße bedenklich ist. Auch Bürkner's Buch bietet davon

d by Google

Beispiele. Andere Zeiten, andere Lieder; andere Völker, andere Kunst. Da gilt es, die Dinge tiefer anzufassen und zu versuchen, über die trennenden Schranken hinweg zu sehen und nicht vom Standpunkte des eigenen Bodens aus die Menschen und ihre Leistungen zu betrachten. Das ist ganz gewiß nicht leicht; wirft man die zum Überdruß gehörten Schlagworte vom deutschen Ernst, deutschen Idealismus (als ob die Deutschen all das in verbriefter Erbpacht hätten!) nicht endlich über den Haufen, so wird man den Weg dahin nicht finden. Nach seinen kosmopolitischen Anfängen hat sich Wagner zum Deutschtum bekehrt. Daran ist kein Zweifel. Aber heute huldigt seiner Kunst die ganze Welt und gibt eben dadurch zu erkennen, daß in Wagner's Art und Kunst etwas ist, daß nahezu alle Menschen in ihren Bann zieht. So möge denn auch endlich einmal für die Wagner-Schriftsteller das Menschliche in Wagner's Lebenswerk über das Völkische triumphieren. Er ist mit dem, was er geschaffen, doch nun einmal nicht ausschließlich aus der deutschen Kunst herausgewachsen, und diese deutsche Kunst selbst hat ebensowohl vielfache Anregungen nach außen gegeben wie sie Anregungen von dort empfangen hat.

Wilibald Nagel.

Deutsch, Otto Erich, Beethoven's Beziehungen zu Graz. Neue Beiträge zur Biographie des Meisters u. zur Konzertgeschichte der Stadt. 8°, 61 S. Graz, Leykam, 1907. ℳ 1—.

Graf, Ernst, Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum. Progr. Lex. 8°, 16 S. Quedlinburg, 1907. (Leipzig, Buchh. G. Fock.) ℳ 1, —.

Heinze, L., und W. **Osburg**: Kleine Ausgabe d. Harmonielehre f. Lehrerbildungsanstalten. 2. Aufl. Gr. 8°, 132 S. Breslau, H. Handel, 1907. ℳ 1,80.

Hess-Rüetschi, Carl, Aus der Geschichte der Orgel. Gr. 8°, 23 S. Bern, G. Grunau, 1907. ℳ —,50.

Krueger, Fel., Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. (Aus: »Bericht über den II. Kongr. f. experimentelle Psychologie in Würzburg«). Gr. 8°, 65 S. Leipzig, J. A. Barth, 1907. ℳ 2,—.

Mayrhofer, Robert, Psychologie des Klanges u. d. daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst den Grundlagen d. klanglichen Ästhetik. Handbuch-Ausg. (m. e. graph. Beilage [13 S.] 34×24 cm. Gr. 8°, 191 S. Leipzig, F. Schberth jr., 1907. ℳ 4,—.

Mennicke, Carl, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien u. thematischen Katalogen. Gr. 8°, IV und 568 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 20,—.

Verfasser behandelt in jenen Kapiteln, welche den im Titel seines Buches formulierten Aufgaben gewidmet sind, zunächst die französischen Ouvertüren Hasse's, dann jene C. H. Graun's und J. G. Graun's. Mit berechtigtem Nachdruck sind die Leistungen des letztgenannten Meisters auf diesem Felde hervorgehoben, Schöpfungen, welche es zweifellos verdienten, auch heute noch öffentlich gehört zu werden. Referent schätzt seinerseits auch das eine oder andere Stück C. H. Graun's höher ein, als dies Verf. tut. Vorangestellt ist diesem Abschnitt ein Resumé über die französische Ouverture, wie dem folgenden ein solches über die theoretischen Äußerungen des 18. Jahrhunderts zur Sinfonie. Die Sinfonien Hasse's und C. H. Graun's haben, wie Verf. nachweist, die Entwicklung der Gattung nicht weiter gefördert; anders jene J. G. Graun's. Mennicke stellt uns diesen interessanten Meister als Mitstrebenden der Mannheimer Sinfoniker vor und erwirbt sich mit seinen einschlägigen Ausführungen ein entschiedenes Verdienst. Ebenso ist es dankenswert, daß er sich der Aufgabe unterzogen hat, die Sinfonien Hasse's und G. H. Graun's zu untersuchen und damit ein Stück des Hintergrundes schärfer zu beleuchten, von dem sich die Mannheimer abheben. In diesen Partien gibt Verf. viel Vortreffliches, auch nach der ästhetischen und psychologischen Seite hin. In Ergänzung dieser Darlegung handelt er dann noch (S. 266 ff.) in einem eigenen Kapitel vom Orchester, der Instrumentation und Dynamik des Vortrags in jener Epoche. Auch hier sind neben den Bemerkungen über Hasse und die beiden Graun eine Menge sonstiger Notizen über den Gegenstand mit Fleiß aufgehäuft. Überhaupt enthält die Arbeit weit mehr als nur Studien über die sinfonische Musik der besagten Meister. In seinen Biographien zieht Verf. mannigfach neues Material (wenn auch zuwenigst archivalischer Natur) ans Licht und schafft Lebensbilder, welche bis auf weiteres als die maßgebende Behandlung des Gegenstandes gelten müssen.

Digitized by Google

Sehr verdienstlich ist auch der bibliographische Teil der Arbeit (S. 491 ff.), insbesondere die chronologische Tabelle der Hasse'schen Bühnenwerke, obwohl Verf. anderseits gerade in bezug auf Hasse manches entging, das nicht allzuschwierig nachzuweisen gewesen wäre.

Vorangestellt sind dem Buche zwei einleitende Kapitel, eine Einleitung im besonderen und eine Darstellung der »Entwicklungsgeschichte des modernen Instrumentalstils« (S. 26—89); ferner ist noch ein Spezialkapitel über »Ouverture und Drama« beigegeben. Diese Gruppierung des Stoffes, zusammen mit den vielen Exkursen vom engeren Thema (vgl. z. B. S. 470 ff. die Ausführungen über Friedrich den Großen) nehmen dem Aufbau des Buches die strengere Geschlossenheit und wirken mehr oder weniger aphoristisch. In der Sorge, keine Frage unerörtert zu lassen, wird der Autor fast zum Pedanten. Das Kapitel über »Ouverture und Drama« enthält fast nur Auszüge aus der zeitgenössischen Literatur. Auf diesem Wege ist das Problem nicht zu lösen; weit wichtiger sind hier wie überall die Partituren, deren Verf. offenbar aus der venetianischen und neapolitanischen Schule nicht die genügende Anzahl kennt. Mit der »Entwicklungsgeschichte« berührt sich dieser Abschnitt in der Bekämpfung der bisherigen Aufstellungen über die Programmusik. So wenig Verf. die Nachweise Heuß' über Monteverdi's programmatische Tendenzen im *Orfeo* entkräften wird, so wenig ist richtig, daß Scarlatti den Zusammenhang seiner Sinfonien mit der Idee des Dramas überall vermissen lasse, und ebensowenig wird Verf. mit seinen Äußerungen über Gluck's Verhältnis zur Programmouverture Anklang finden. Für seine »Entwicklungsgeschichte« hat sich Mennicke vorgesetzt, die Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammenzufassen. Er entwickelt auch hier, wie in allen anderen Teilen seines Buches eine imponierende Belesenheit. Dem Anfänger kann diese Schrift als eine Registratur der zum 18. Jahrhundert vorliegenden Literatur treffliche Dienste tun; aber auch dem Kenner wird unter den Angaben englischer, französischer, italienischer Werke, unter den zitierten gemischten Zeitschriften, Almanachen, Memoiren und Reisewerken manches begegnen, was er noch nicht in der Hand gehabt hat. Leider entspricht, und insbesondere in der Entwicklungsgeschichte, die Verwertung dieser Literaturkenntnis nicht ganz den Erwartungen, die wir zu stellen berechtigt sind. Verf. gibt völlig einseitig den z. T. zweifellos bahnbrechenden Arbeiten H. Riemann's auf seinem Felde den Vorzug vor den Forschungsergebnissen aller anderen, die hier gearbeitet haben. Insbesondere kann er sich nicht genug tun in Ablehnung der Resultate, die uns Kretzschmar und seine Schule, vor allem Heuß überliefert haben (vgl. z. B. S. 31, 34. 37—39 usw.). Wer in diesen Fragen recht hat, wird die Zukunft lehren; vorläufig aber raten wir, die Korrekturen des Verf. mit großer Reserve aufzunehmen, da ihm offensichtlich nicht entfernt die gleiche Kenntnis der in Frage stehenden Quellen zu eigen ist, wie Kretzschmar und Heuß. Dent's Angaben hinwieder nimmt Verf. gläubig hin und merkt nicht, auf welch' vorsichtig zu benutzender Grundlage er sich gerade hier bewegt. Bei intensiverem eigenem Studium Scarlatti's hätte Verf. wohl nicht die Ansicht ausgesprochen (S. 343), Hasse habe von diesem Meister nichts lernen können.

Wir fassen unser Urteil dahin zusammen, daß Mennicke die Abschnitte über das engere Thema vortrefflich geraten sind, wie auch seine Belesenheit alle Anerkennung verdient. Sehr angenehm berührt ferner die ausgiebige Vorführung von Notenbeispielen, und auch nach der stilistischen Seite ist die Arbeit fast durchweg zu loben. Einige kleine Nachlässigkeiten in Diktion und Korrektur wollen wir nicht besonders unterstreichen. Unselbständigkeit verrät sich noch, wie bereits erwähnt, in der Wertung der überlieferten Literatur, und ebenso ist die Disposition des Werkes nicht ganz einwandfrei. Kommt Verf. dazu, sich von den mannigfachen einseitigen Einflüssen, denen er z. Z. noch unterliegt, freizumachen, so wird er voraussichtlich die Hoffnungen erfüllen, die wir nach vielen Qualitäten dieser Publikation auf ihn glauben setzen zu dürfen. *Justus.*

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsgeg. v. Rud. Genée. III. Folge. 1. Heft. April 1907. 8°, S. 1—36 und 5 S. in Faksim. Berlin, S. Mittler & Sohn. ℳ 1,50.

Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig umgearb. u. bis auf d. Gegenwart fortgeführt. Hrsg. v. Dr. Eug. Schmitz. 2. Aufl. (In 30 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1—28 m. 1 Taf. u. 2 Faksims.) 8°. Stuttgart, Union, 1907. ℳ —,50.

Storck, Karl, Moderne Kultur. Handbuch d. Lebensbildung u. d. guten Geschmacks. Hrsgeg. v. Prof. Dr. Ed. Heyk. Hiervon d. Teil: Musik.

Digitized by Google

S. 271—313. Lex. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1907.

Thibaut, Ant. Frdr. Just., Über Reinheit der Tonkunst. Neueste Aufl., hersgeg. v. R. Heuler. Paderborn, F. Schöningh. ℳ 3,40.

Volbach, Fritz, Beethoven. (Aus der Reihe »Weltgeschichte in Charakterbildern, herausgegeben von Franz Kampers, Sebastian Merkle und Martin Spahn«). 8°, 118 S. München, Kirchheim'sche Verlagsbuchhandlung, 1905.

Ein üppig ausgestattetes Buch, dieser neue »Beethoven« von Fr. Volbach, ein Buch, das augenscheinlich mit Begeisterung und Wärme geschrieben ist, überdies eines, das mit der Ahnung rechnet, daß in der Welt alles bedingend zusammen hängen dürfte. Vielleicht berücksichtigt das neue Buch zu wenig, daß dieser bedingende alles Vorhandene umfassende Zusammenhang, der vielleicht durchs Weltall geht, von uns zumeist nur vorausgesetzt wird und uns gewöhnlich gänzlich verborgen bleibt. Der Mensch nach dem, wie ihm eben seine Sinne, sein Gehirn, überhaupt sein ganzer Organismus gewachsen sind, kann nur hier und da den sogenannten Kausalnexus, besser eine gesetzmäßige Reihenfolge des Geschehens, durchschauen. Alles andere nur Analogieschlüsse von verschiedener logischer Kraft bis herunter zu den luftigsten Vermutungen. Wie wollen wir denn z. B. einen kausalen Zusammenhang zwischen Kant, oder gar zwischen dem Genter Altarwerk der Brüder Van Eyck und zwischen der Musik in der Zeit eines Mozart, Haydn, Beethoven nachweisen? Wie sollen wir uns den vermuteten bedingenden Zusammenhang zwischen äußerer Umgebung und musikalischem Schaffen vorstellen? Vorläufig steckt da noch alles voller Rätsel und unreifer Vermutungen. Bezüglich der Musik und ihrer Bedingtheit stehen wir nur dann auf festem Boden, wenn wir von früheren bestimmten musikalischen Formen auf spätere zurückschließen, uns klar machen, was ein Tonkünstler als wirklich neu zum Musikschatz hinzugefügt, was er an Musik kennen gelernt hat und wie das in seinen Werken nachklingt. Volbach's Beethoven geht auf diese Art von Gedanken ein. Mancher Hinweis auf Clementi als einen Vorläufer Beethoven's ist beachtenswert, wiewohl ich nicht alle der Reihe nach bestätigen möchte. Für die *Sonate pathétique* Beethoven's muß ich eindringlich auf Mozart's Vorgängerschaft hinweisen, besonders auf dessen Phantasie und Sonate in C-moll, die Beethoven sich tief eingeprägt hat. Glücklicher sind bei Volbach vielleicht manche Hinweise auf Jos. Haydn als anregenden Vorläufer Beethoven's, und es sei hervorgehoben, daß überhaupt der musikalische Teil des Buches immerhin der wertvollste ist. Da merkt man den erfahrenen, in der Musikliteratur belesenen Künstler, da strömen dem Autor Gedanken und Beispiele zu, und das so rasch und mächtig, daß er sie nimmt, wie sie ihm einfallen. Einige biographische Abschnitte fassen in geschickter Weise vieles in wenigen Worten zusammen. Einzelnes könnte Widerspruch erregen, doch meine ich, daß man bei einem Buch wie dem vorliegenden mehr auf die großen Züge als auf die Mosaiksteinchen achten soll, und daß anerkennend zu bemerken ist, wie der Autor zumeist mit Feuer auf Beethoven's Musik also doch auf den Kern der Sache losgeht. Die Anlage im Großen scheint mir nicht genug übersichtlich, und gerade der gute Kern wird durch einen Firlefanz gehäufter vordringlicher Abbildungen nahezu verdeckt. Übrigens ist das ein Fehler, an dem, wie gewöhnlich in ähnlichen Fällen vermutlich die Verlagshandlung die Hauptschuld trägt. Da sei denn auch sogleich bemerkt, daß der Verlag bei weiteren Auflagen den Unterschriften der Bilder mehr Aufmerksamkeit widmen möge. Z. B. steht einmal Janscher statt Janscha, dann wieder Steinbauser statt Stainhauser. Auch darf ich die Beobachtung nicht unterdrücken, daß die Ansicht aus Heiligenstatt (S. 46) ein grober Anachronismus ist. Mit der Landschaft, wie sie zu Beethoven's Zeit ausgesehen haben muß, hat diese Ansicht nahezu gar keine Ähnlichkeit mehr. Von den vielen Häusern, die man da in allen Gründen sieht, hat zu Beethoven's Zeiten noch nicht eines gestanden.

Noch eine Erörterung, die den allgemeinen Charakter des Buches betrifft. Wie ist es wohl zugegangen, daß Volbach sich veranlaßt sah, Beethoven in den »Klassizismus der Musik« hineinzuzwingen? Gab es doch zur Zeit Beethoven's in der Musik noch lange keinen Klassizismus, nichts, das dem Klassizismus in der Literatur, in den bildenden Künsten, im Kostüm entsprechen würde. Klassizismus heißt: äußerliche Anlehnung ans klassische Altertum. Klassizistisch und klassisch ist zweierlei. Nach Analogie mit der Vorzüglichkeit der Kunst bei den Griechen und Römern nennt man vorzügliche Werke auch späterer Zeiten klassisch, sollten sie auch mit dem klassischen Altertum nichts zu schaffen haben. In diesem Sinne ist Joh. Seb. Bach's H-moll-Messe klassisch in

Digitized by Google

diesem Sinne ist das wohltemperierte Klavier klassisch, und die Werke eines Haydn, Mozart und Beethoven werden nach allgemeinem Sprachgebrauch »klassisch« genannt, nicht klassizistisch, denn sie ahmen nichts nach, das aus dem klassichen Altertum stammen würde. Dabei sei ja angedeutet, daß gerade Beethoven neben Karl Maria v. Weber die Romantik einleitet. Dieses nebenbei zugebend, kann man Beethoven rundweg als Klassiker ansehen. Musikalischer Klassizismus wäre es, wenn jetzt eine Schule entstünde, die mit Benutzung alter, klassischer Formen und Motive Sinfonien, Sonaten, Suiten schriebe, jetzt nachdem die unmittelbare Überlieferung der wirklich klassischen Musik längst aufgehört hat. Einige Beispiele altertümelnder Schreibweise, etwa archaisierende Gavotten und dergleichen gibt es ja gewiß, aber ein tonangebender musikalischer Klassizismus ist bis heute noch nicht dagewesen. — So hängt denn Beethoven mit der Zeit des Klassizismus zwar durch die Fäden zusammen, die jeden seiner Zeitgenossen mit dem Klassizismus verbanden, aber seine Musik ist klassisch und nicht klassizistisch, sie ist vorzüglich, auch ohne daß sie das Altertum nachahmen würde.

Als Anhang des Buches erhalten die Leser den so und so vielten Wiederabdruck des Heiligenstädter Testamentes und den zweier Briefe Beethoven's. In dem einen dieser Briefe, es ist ein Schreiben an Ehlers nach Mannheim gerichtet, sind einige Lesefehler zu bemerken. Sogleich das erste Wort im Brieftext heißt: »überhäuft«, nicht: überhaupt. Gegen Schluß ist einmal statt »erst«: nicht gelesen. Der Satz lautet: »das ursprüngliche und wahre Konzept davon fand sich erst später«. Auf Kleinigkeiten gehe ich nicht weiter ein, um zusammenfassend zu berichten, daß Volbach's »Beethoven« eine schwungvoll ausgeführte Arbeit ist, an der man wohl eine gewisse begeisterte Stimmung lobend hervorheben darf.

Th. v. Frimmel.

Weisweiler, Das Schulkonzert, Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ —,80.

Anzeige von Musikalien.

Collegium musicum, hrsgegeb. von H. Riemann. A. Caldara, Trio in Hmoll, Fr. Asplmayer, Quartett Ddur, op. 2 II, Trio in Fdur, op. 5, Nr. 1. Dall'Abaco, Sonata da chiesa Ddur, op. 3, Nr. 5. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. à ℳ 3,—.

Deutsche altlivländische Volkslieder, für eine Singstimme gesetzt von G. Freiherrn von Manteuffel. Riga, P. Neldner.

Haydn, Michael. Instrumentalwerke I. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIV. Jahrg., 2. Teil. Bearbeitet v. Lothar Herbert Perger. Wien, Artaria & Co. 1907.

Hausmusik aus alter Zeit, Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrh. In ihrer Originalgestalt i. die heutige Notenschrift übertragen u. mit Vortragsbezeichnung versehen von Prof Dr. Hugo Riemann. II. Heft. G. Dufay: Ballade: Je me complains piteusement. Chanson: Se la face ay pale. Rondeaus: Pource que veoir je ne puis. Pour l'amour de ma doulce amie. Ce jour de l'an voudray joye mener. He', compaignons, resvelousnous! Romance: Le belle se siet au pied de la tour. A dieu quitte le demeurant de ma vie! Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. ℳ 3,—.

Isaac, Heinrich, Weltliche Werke, Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIV. Jahrg., 1. Teil. Bearbeitet von Johannes Wolf. Wien, Artaria & Co., 1907.

Scarlatti, Alessandro, Missa ad usum Capellae Pontificiae 4 vocibus inaequalibus cantanda. 1721. Herausgeg. v. Julius Blas und Franziscus Nekes. Düsseldorf, L. Schwann, 1907. Part. ℳ 3,—.

Whital, J. W. Hundert lettische Volksweisen mit Klavierbegleitung, auch für Klavier allein spielbar. Riga, P. Neldner, 3. Heft, kompl. 3 Rbl.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Música Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 18.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Berlin SW 48, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East Seventeenth Street.
SMH Süddeutsche Monatshefte, 4. Jahrgang, München.

Anonym. Pater Utto Kornmüller O.S.B. †, GBl 32, 4. — Wo sind die bahnbrechenden Faktoren in der Harmonium-Literatur? H 6, 2. — Etwas vom Knabengesange, GBl 32, 4. — Die Neuordnung des Musikunterrichts an den sächsischen Seminaren, KL 30, 10. — Ein Beitrag zur Hebung des Volksgesanges (Abdruck a. d. »Straßburger Post«) SH 47, 20/21. — Zur zehnjährigen Geschichte des Allg. Konzertverein-Volkschor Barmen 1897—1907, AMZ 34, 19. — Der Berliner Volkschor, ibid. — Lady Violoncellists, and one in Particular, MT 48, 771. — »Salome« von Richard Strauß, WvM 14, 18f. — Das VIII. Kammermusikfest in Bonn (5.—9. Mai), RMZ 8, 19. — Moritz Wirth: Mutter Brünnhilde, (Bespr.) LZ 58, 21.

Abert, H. Vom musikalischen Hören, (Aus »Der Tag«), MSS 2, 2.

Aders, E. Kundry's Lachen, BB 30, 4/6.

Altenburg, W. Johann Christoph Denner (Instrumentenmacher), DMMZ 29, 16.

Altmann, W. Brahms im Briefwechsel mit dem Ehepaar Herzogenberg, Mk 6, 16.

Antcliffe, H. The British Museum, MMR 37, 437.

Arend, M. Der Stil Gluck's, RMZ 8, 17.

Armin, G. Friedrich Schmitt, der Schöpfer der Stimmbildungskunst in Deutschland. Aus einem Vortrage, Mk 6, 15.

Artigarum, J. Può un accompagnamento modale essere artistico? (Dal francese), SC 8, 10.

— Come deo' essere armonizzato il canto gregoriano, SC 8, 11.

B., F. »Pelleas und Melisande«, Musikdrama von Debussy. (Bespr. d. deutschen Erstaufführung im Frankfurter Opernhaus), MWB (NZfM) 38 (74), 18.

Batka, R. Angelo Neumann's Wagner-Erinnerungen, AMZ 34, 18.

— Ein Übelstand des Musiklebens, (Aus »Aus der Opernwelt«), MLB 4, 3/4.

Bäuerle, H. Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel. Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung, 25. April 1907.

Bekker, P. Pelleas und Melisande, Oper von Claude Debussy. (Bespr. der deutschen Erstaufführung in Frankfurt a. M. AMZ 34, 18.

— Das Berliner Philharmonische Orchester. Zur Feier seines 25jährigen Bestehens, AMZ 34, 17.

Blankenburg, W. »Gottes Kinder«, Oratorium von Wilhelm Platz. (Bespr. der Uraufführung im »Soller'schen Musikverein« zu Erfurt), MWB (NZfM) 38 (74), 18.

Bonaventura, A. Di un codice musicale del secolo XVII, NM 12, 135—36.

Brandes, Fr. Der Naturalismus in der Musik und seine Überwindung, MLB 4, 3/4.

Brenet, M. La plus ancienne méthode française de musique, TSG 13, 4ff.

Bülow, M. v. und **Busoni,** F. Sollen die Künstler auswendig spielen? Zwei Erwiderungen, Mk 6, 15.

Capellen, G. Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung, Mk 6, 16.

Chop, M. Monte Carlo in Berlin, NMMZ 14, 18f.

— Robert Franz in seinen Briefen, NMMZ 14, 17.

Chybiński, A. Dietrich Buxtehude. Zum 200jährigen Todestage des Meisters. MWB (NZfM) 38 (74), 19.

Conrat, H. Mozart's Requiem und Süßmayer, AMZ 34, 20f.

Curzon, H. de. Les représentations allemandes de »Salomé« à Paris, GM 53, 19.

— »Ariane et Barbe-Bleue« de M. Paul Dukas, à l'Opéra-Comique, GM 53, 19.

— La voix de théatre, GM 53, 16.

— »Circé« et la légende du point d'Argentan à l'Opéra-Comique de Paris, ibid.

— Ariane et Barbe-Bleue, l'œuvre littéraire en attendant l'œuvre musicale, GM 53, 17.

Dammann, J. Das religiöse Element in den Meistersingern, BB 30, 4 6.

Daubresse, M. La Musicothérapie, La Revue, 1 et 15 octobre 1906.

Del Valle de Paz, E. Un quesito. Lettera aperta al Prof. Bruno Mugellini

Digitized by Google

(dessen Artikel in der »Rivista Musicale Italiana« betreffend), NM 12, 135—36.
— Paolo Serrao. NM 12, 135—36.
Dembski. Ludwig Erk, Dorfzeitung (Hildburghausen), 1907, 6. Jan.
Droste. C. Mariano de Ramos y Padilla † und Désirée Artôt de Padilla †, KL 30, 10.
Eccarius-Sieber, A. Die Kunst d. Übens. (Ein Kapitel für Klavierspieler u. solche, die es werden wollen), RMZ 8, 16.
Eckertz, E. Eugen d'Albert's historische Klavierabende, NMZ 28, 15.
Eisenmann, A. Das 50jährige Jubiläum des Stuttgarter Konservatoriums, NMZ 28, 15.
Ergo, E. Über Wagner's Melodik u. Harmonik, BB 30, 4/6.
es. Eine neue populäre »Musikgeschichte«, (Scharfe Kritik der Geschichte der Musik von Fr. Spiro), Leipziger Volkszeitung 1907, Nr. 103,
Fischer, H. R. Adolf Stern u. Peter Cornelius, Leipziger Neueste Nachrichten 1907, Nr. 128.
Fissore, R. Zwei italienische Meister des Geigenbaues im 19. Jahrh. (Pressenda und Rocca) (Freie Übers. a. d. Französ.), ZfI 27, 21.
Fitzgibbon, H. M. Flute and Voice, MO 30, 355.
Flöring, F. Musik und Religion in der Gegenwart, CEK 21, 5.
Fridberg, Fr. Künstlerbriefe (Briefe von Mendelssohn, Meyerbeer, Liszt u. Thalberg an den Konzertmeister der königl. Oper in Berlin Leopold Ganz), Berliner Tageblatt 1907, Nr. 241, Abend-Ausg.
Gastoué, A. L'»O filii«, ses origines, son auteur, TSG, 13, 4.
Glabbatz. Zur Organisten- und Kantorenfrage, MSfG 12, 5.
Goetz, A. Dirigentengymnastik, Breslauer Zeitung, 13. März 1907.
Golther, W. Wagner-Literatur, Das literarische Echo, Berlin, 9, 15.
Griffiths, W. H. The cultivation and preservation of the voice, Mus 12, 5.
Groß, F. Philosophische Deutungen des Wagner'schen Mythos. Ihre Berechtigung und ihr Wert, BB 30, 4/6.
Guerrini, P. Gaspare da Salò e Gianpaolo Maggini, liutai bresciani, Ottocensettanta, Torino 2, 5.
Gusinde, A. Johannes Brahms, Sti 1, 8.
Hackett, K. The song classics for students, Mus 12, 5.
Hardeland. Zum Gedächtnis d. Zittauer Sängers Christian Keymann, Allg. ev.-luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 40, 18.
Herrmann, E. Der Chor im griechischen Drama, besonders bei Aeschylos und Sophokles und die Parsifalchöre von Rich, Wagner, BB 30, 4/6.
Hessel, K. Die Entstehung der Musikinstrumente, Der Artist, Düsseldorf 25, 1160.
Heuß, A. Das Volksliederbuch f. Männerchor, ZIMG 8, 8.
Hirschberg, L. Der taube Musikant (J. P. Lyser), Mk 6, 16.
Hollaender, A. Die Harmonielehre im Gesangunterricht höherer Schulen, MSS 2, 2f.
Hönn. Die Jubiläumsfestspiele am Mannheimer Hoftheater, RMZ 8, 20.
Istel, E. E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller, Königsberger Blätter für Literatur und Kunst, 29. März 1907.
K., A. Padre Martini (Gedenkblatt), NMZ 28, 15.
Karlyle, C. Sir August Manns und das englische Musikleben, S 65, 35/36.
Katt. Der letzte Bach, RMZ 8, 19.
Kelterborn, L. A few reminiscences of Camille Saint-Saëns, Mus 12, 5.
Kerr, C. V. A story of old manuscripts, Mus 12, 5.
Kessler, A. Musikalische Erinnerungen eines Unmusikalischen, SMZ 47, 15f.
Kidson, F. Old-time Music publishing, MT 48, 771.
Kleffel, A. Philipp Scharwenka, KL 30, 9.
Kohut, A. Ein weltberühmter deutscher Bassist. Zum hundertsten Geburtstage Joseph Staudigls, NMZ 28, 16.
— Aus dem Autographenschatz einer berühmten Primadonna. Mit ungedruckten Briefen Albert Lortzing's, Friedrich Schneider's, Peter Joseph von Lindpaintner's, Franz Abt's, Ernst Lampert's, Heinrich Proch's, Louis Schindelmeissers, RMZ 8, 18.
Krebs, C. Das »Volksliederbuch für Männerchor«, Gartenlaube, Leipzig, 1907, Nr. 13.
Kunc, P. Théodora, drame musical en trois actes de X. Leroux, (Bespr. der Erstaufführung im Theater zu Monte Carlo), MM 9, 8.
Lambrechts-Vos, A. Maifestspiele in Rotterdam (Der Ring der Nibelungen von R. Wagner), WvM 14, 19f.
Lamprecht, K. Beethoven, KW 20, 16/17.
Lanza. Il sistema sintonico negli strumenti d'ottone, Ottocensettanta, Torino, 2, 5.
Liebscher, A. Das kaiserliche »Volksliederbuch für Männerchor«, NMZ 28, 16.
Littlehale, R. Palestrina, prince of music, Mus 12, 5.
Loewengard, M. Geheiligte Irrtümer: ein musiktheoretisches Praktikum, Hamburgischer Korrespondent 1906, 20. September.
Lulsdorf, J. Die angebliche Erfindung Dr. Grossmann's in fachmännischer Beleuchtung, MIZ 17, 30, ZfI 27, 22.

Lusztig, J. C. Die Monte-Carlo-Oper in Berlin, BW 9, 15.

Lvovsky, B. Sir Arthur Sullivan. Biographisch-kritische Studie, NMP 16, 8.

Marschner, Fr. Der Parallelismus von Klavierspiel und Gesang, Sti 1, 8.

Matthew, J. E. A Pictorial Puzzle (with portrait of Lully), MT 48, 771.

Mey, K. Das Erbe und der Erbe von Bayreuth, MWB (NZfM) 38 (74), 20/21.

Morton, F. H. The psychologic element in teaching, Mus 12, 5.

Müller, Fr. Ein Anstoß zur Volkslied-Forschung, SH 47, 18.

Münzer, G. Neues über den Meistergesang, Berliner Tageblatt, 18. Febr. 1907.

Neisser, A. La légende du Point d'Argentan. Oper in 1 Akt von F. Fourdrain. Circé. Oper in 3 Akten von P. u. L. Hillemacher. (Bespr. d. Erstauff. a. d. Pariser Komischen Oper). AMZ 34, 18.

— Paul Dukas: Ariane et Barbe-Bleue. (Bespr. d. Erstauff. a. d. Pariser Komischen Oper), AMZ 34, 20.

Niemann, W. Wohin steuert die Musikwissenschaft. KW 20. 15.

— Niedersächsische Kultur und Musik, S 65, 31/34.

Noatzsch, R. Schulliederbücher, MSS 2, 2.

Obrist, A. Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente. Vortrag, gehalten a. d. Baßler Kongreß der IMG. 1906), ZfI 27, 23.

Oehlerking, H. »Prinz Harald's Brautfahrt«, Kom. Oper v. Heinrich Kratzer. (Bespr. der Uraufführung i. Stadttheater zu Barmen), MWB (NZfM 38 (74), 17.

Panconcelli-Calzia, G. Die phonetische Transkription, Gesangspädagog. Blätter, Beiheft zum KL 30, 9.

Pazdirek. Littérature musicale, C.—E., Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, 41, 16.

Petsch, R. Wiederbelebung des Volkslieds, Das liter. Echo, Berlin, 9, 16.

Pieper, H. Historische Volkslieder der Neumark aus den Zeiten d. Mittelalters, Schriften d. Ver. f. Geschichte d. Neumark, Landsberg a. W., 19. Heft.

Pohl, L. Brahms-Erinnerungen, AMZ 34, 19.

— Erinnernngen an das alte Weimarer Hoftheater, 50 Jahre Kunstgeschichte, NMZ 28, 15.

Prout, E. Analytical Notes on Bach's Church Cantatas, ZIMG 8. 8.

Pudor, H. Musik und Magnetismus, NMP 16, 8.

Rabich, E. Seminar-Musikunterricht, BfHK 11, 8.

— Wagner's Werke im Konzertsaal, ibid.

Reitler, J. Das »Conservatoire National de Musique et de Déclamation« i. Paris, BW 9, 15.

Reuß, E. Zur Verbreitung Liszt'scher Klavierwerke, KW 20, 16.

Ritter, H. Variatio delectat. Über die Musik unserer Zeit, Frankfurter Zeitung 1906. 6. Dezember.

— Betrachtungen über moderne Musik, Allg. Zeitung, Beilage, München, 1907, Nr. 14 15.

Robinson, P. Bach's indebtedness to Handel's Almira, MT 48, 771.

Rychnovsky, E. Angelo Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner. (Bespr.), MWB (NZfM) 38 (74), 17.

— »Der Revisor«, Operette v. Karl Weis. (Bespr. der Urauff. im Neuen Deutschen Theater zu Prag), MWB (NZfM) 38 (74), 18.

Saint-Saëns, C. Les Concertos de Beethoven à la Bibliothèque royale de Berlin. M 73, 17.

Samazeuilh, G. Salome in Paris. (Bespr. der Pariser Erstauff.), S 65. 37 38.

Saville, R. To Palestrina on foot, Mus 12. 5.

Scharlitt, B. Gustav Mahler und das Wiener Hofoperntheater. (Zum 10jähr. Direktionsjubiläum des Meisters), MWB (NZfM) 38 (74), 18.

Schaub, H. F. Zeit- und Streitfragen im Musikleben der Gegenwart. III. Der Musikunterricht in der Schule, DMZ 38, 20.

Scheumann, R. Richard Wagner als Männergesangvereins-Dirigent, SH 47, 19 21.

Schlicht, E. Edwin Schultz. Ein Gedenkblatt zu seinem 80. Geburtstag, 30. April 1907. SH 47, 17.

Schmidt, H. Etwas über Violinspiel und Violinunterricht, NMZ 28, 16.

Schulze, A. Dr. Paul Bruns, Das Problem der Kontraaltstimme, Gesangspädagog. Blätter, Beiheft zum KL 30, 9.

Schumacher, R. Behandlung der Ornamentik. Kritische Bemerkungen zu dem Eugen Tetzel'schen Artikel. KL 30, 10.

Seesemann, A. Gesangsmethoden und Gesanglehrer, Gesangspädagog. Blätter. Beiheft zum KL 30, 9.

Segnitz, E. Leone Sinigaglia, BfHK 11, 8.

— Anselm Feuerbach und Richard Wagner. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte, BfHK 11. 8.

Sendling, H. Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Blatt 700jähr. Erinnerung. Velhagen und Klasing's Monatshefte 21. 9.

Simboli, R. A day at Palestrina — the home of the Master, Mus 12, 5.

Spiro, Fr. Jorio's Tochter. Oper in drei Akten von Alberto Franchetti (Bespr.), S 65, 35/36.

Stapp, O. V. Purpose in education. From a musical viewpoint, Mus 12, 5.

Stier, E. »Riquet mit dem Schopf«, Märchenspiel i. 3 Akten v. Hans Semmer. (Bespr. der Urauff. im Hoftheater zu Braunschweig), MWB (NZfM) 38 (74), 17.

Storck, K. Wo steht Richard Strauß? Der Türmer, Stuttgart, 9, 7.

— Ist eine schweizerische nationale Musik möglich? ibid.

—t—. Das Volksliederbuch für Männerchor, Leipziger Volkszeitung, 1907, Nr. 79.

— Klavier und Clavicembalo, ibid. 1907, Nr. 103.

— Einiges über die vergleichende Musikwissenschaft. ibid., Nr. 118.

Taylor, B. The orchestra and its constitution, MO 30, 355.

Thiessen, K. Felix Draeseke als Liederkomponist. S 65, 29/30.

Tideböhl, E. von. Moscow Conservatory for the Masses, MMR 37, 437.

Tiersot, J. Hector Berlioz, Mus 12, 5.

Vancsa, M. Nachklänge zur Brahms-Feier, Die Wage, Wien. 10, 15.

W., A. B. Music and the amateur, MMR 37, 437.

Wagner, H. Franz Schubert's Präparanden-Zeugnis, Sängerwarte 1, 4; Beiblatt zur NMP 16, 7.

Wegmann, M. Über individuelle Klaviertechnik und Motivgliederung, KL. 30, 9.

Wellmer, A. Paul Gerhardt, Tägliche Rundschau. Unterhaltungsbeilage. Berlin, 1907, Nr. 59.

Westrheene, P. A. van. De klavier-begleiding der Siccorecitatieven in de »Matthäus-Passion«, WvM 14, 17.

Wilfferodt, F. Dietrich Buxtehude, Leipziger Tageblatt 1907, Nr. 128.

Wolff, K. »Die schlafende Prinzeß«, kom. Oper von A. v. Othegraven. (Bespr. der Urauff. im Kölner Opernhaus), MWB (NZfM) 38 (74), 19.

— August von Othegraven: »Schlafende Prinzeß«. (Bespr. der Uraufführung im Kölner Opernhause, RMZ 8, 17.

Woollett, H. L'Époque du contre-point et la naissance du drame lyrique. Le drame lyrique de Caccini à Lully et Hændel, MM 9, 7ff.

Zanten, C. van. Worte und Taten, Gesangspädagogische Blätter, Beiheft zum KL 30, 9.

Zschorlich, P. Rich. Wagner und Peter Cornelius in ihren freundschaftlichen Beziehungen, NMZ 28, 15.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 89. Enthält u. a. Anzeigen über F. Chrysander's Neugestaltungen von Händel's Oratorien, über ausgewählte vierstimmige Werke L. S. Vittoria's in der Herausgabe Dr. H. Bäuerle's, Nachrichten über einige inzwischen erschienene Bücher (J. Rautenstrauch u. H. Riemann), die Voranzeige eines Denkmälerbandes: Georg Rhaw, Newe Deudsche Geistliche Gesenge. Wittenberg 1544, die Mitteilung des Erscheinens von Rameau's Comédie-Ballet »Platée« als 12. Band der Gesamtausgabe.

— Kataloge Nr. VI. Musikbücher. Ein vollständiges Verzeichnis der im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Bücher und Schriften über Musik, sowie der Bilder.

— Kataloge Nr. IV. Werke für Streichinstrumente, Blasinstrumente usw.

L. Liepmannssohn, Berlin, S.W. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 164. Deutsche Literatur nebst einer Abteilung, enthaltend musikalische Kompositionen deutscher Dichtungen. Katalog 165. Musiker-Biographien aus den Sammlungen von Frd. Wilh. Rust, R. Eitner, H. Reimann und G. Stockhausen. Darunter manches gesuchte Werk.

L. Rosenthal, München, Hildegardstr. 16. Antiquariatskatalog 121. Musik: Kirchengesang, weltliche Musik, alte seltene Musikwerke, Autographen, Manuskripte (Mozart, Wagner, Liszt). Es finden sich außerordentlich wertvolle Werke in dem Kataloge angezeigt, vor allem aus dem Gebiete der Kirchenmusik des 16.—18. Jahrhunderts (Drucke); zum wertvollsten dürfte neben den vielen Missales die Tenorstimme von Luther's Gesangbüchlein von 1524 gehören, die einen Anhang von 122 Blättern mit handschriftlich eingetragenen Liedern (Texte und Noten) enthält, (Pr. 2000 Mk.), ferner Ms. aus dem 15. Jahrh. (z. B. Antiphonale Ambrosianum, eine Anzahl Antiphonarien). Auch die neuere Musikgeschichte ist mit seltenen Werken vertreten (darunter wertvolle Autographen, u. a. Mozart's B-dur Klavierkonzert (Köch. V. 237).

Digitized by Google

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Leipzig.

Am 22. April sprach Herr Dr. Rudolf Schwartz über Philippus Dulichius, dem Stettiner Meister, von dessen Hauptwerke: 1—4. *Pars Centuriae octonum et septenarium*, der erste Teil demnächst, in der Ausgabe des Vortragenden, im Neudruck in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« erscheinen wird. Schwartz hat bereits 1896 eine biographische Skizze dieses Meisters in der »Monatsschrift für Gottesdienst« gegeben, die er in dem erwähnten Denkmälerband vervollständigen wird. Wir können uns daher hier kurz fassen. Über das äußere Leben von Dulichius hat der Vortragende nicht viel in Erfahrung bringen können. Dulichius ist 1562 zu Chemnitz geboren. 1579 taucht er als Student in Leipzig auf, und 1587 übernimmt er das Kantorrat am fürstlichen Pädagogium zu Stettin. Sonst, vor allem, wo er seine musikalische Ausbildung genossen hat, ist nichts bekannt. Als Komponist ist er schon von seinen Zeitgenossen sehr hoch eingeschätzt worden. So vergleicht ihn sein Kollege am Pädagogium, Micraelius, in seiner Geschichte Pommerns direkt mit Orlando di Lasso. Sein Kompositionsgebiet ist ausschließlich die unbegleitete mehrstimmige Motette. Sein obenerwähntes Hauptwerk enthält 30 Kompositionen, zu gleichen Teilen sieben- und achtstimmig. Während jedoch die achstimmigen Motetten mehr im Stile der venetianischen Meister gearbeitet sind, tragen die siebenstimmigen ganz die Merkmale der alten, motivisch-thematischen Schule. Seine Kompositionen charakterisieren sich durch die in ihnen enthaltene Stimmungskunst. Nach Aussage des Vortragenden versteht es Dulichius nicht nur eine dem Text entsprechende Stimmung herauszuarbeiten und festzuhalten, sondern sie auch gewaltig zu steigern, ohne sich dabei in Details zu verlieren. Wie es der pommersche Meister verstanden hat, die verschiedenartigsten Stimmungen in gleich vollendeter Weise wiederzugeben, zeigte Schwartz an der Gegenüberstellung der beiden Motetten »*Ecce quomodo moritur*« und »*Ecce quam bonum et quam iucundum*«. Erstere schätzt übrigens Schwartz viel höher ein, als die gleichnamige Motette von Gallus.

Erläuterungen am Klavier unterstützten die belehrenden und interessanten Ausführungen des Vortragenden.

Ein »*Recital*«, ausgeführt von Madame Wanda Landowska aus Paris, veranstaltete unsere Ortsgruppe am 1. Mai. Den Namen »*Recital*« wählte die Künstlerin selbst, und will darunter den abwechselnden Vortrag auf einem modernen Klavier und einem Clavicembalo verstanden wissen. Den Teilnehmern am Basler Kongreß im vorigen Jahre dürften die Darbietungen der Künstlerin noch in angenehmster Erinnerung sein, und wir freuten uns daher sehr, sie auch in unserer engeren Ortsgruppe hören zu dürfen. Mit Recht wies der Vorsitzende unserer Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. A. Prüfer, in seinen einleitenden Worten darauf hin, daß Madame Landowska wohl jetzt die anerkannt vorzüglichste Interpretin auf dem Clavicembalo sei. Durch einen derartigen Vortrags-Abend, wie ihn die Künstlerin biete, sei es jedem vergönnt, die Vorteile und Nachteile des modernen Klaviers dem Clavicembalo gegenüber bei dem Vortrage alter Klaviermusik kennen zu lernen. Das Programm des Abends trug die Signatur: Joh. Seb. Bach und einige seiner Zeitgenossen. Außer Bach kamen noch Scarlatti, Händel, Couperin, Rameau u. a. zu Gehör. Ungemein reicher Beifall lohnte die Künstlerin für ihre künstlerischen Darbietungen, und unsere Ortsgruppe kann mit Stolz auf diesen Abend zurückblicken. **Carl Ettler.**

Dienstag, den 7. Mai fand im Skioptikonsaale der Universität die letzte diesjährige Sitzung statt, die auch von einer Anzahl Professoren unserer Hochschule und deren Angehörigen besucht war. Herr Dr. v. Hornbostel aus Berlin hielt einen Vortrag über die Lieder der Pawnee-Indianer, vom Standpunkte der vergleichenden Musikwissenschaft, mit zahlreichen phonographischen und grammo-

phonischen Demonstrationen. Der Vorsitzende, Professor Prüfer, wies zuvor in einleitenden Worten auf die Wichtigkeit der musikalischen Völkerkunde hin und auf die Notwendigkeit der Pflege auch dieses Zweiges der Musikwissenschaft, des Grenzgebiets für die vergleichende Sprachwissenschaft (Phonetik), Psychologie (Völkerpsychologie), Geographie und Anthropologie.

Vortragender berichtete über seinen Besuch bei den Pawnee, einem der jetzt in Oklahoma angesiedelten Indianerstämme, und gibt einen Überblick über die musikalische Eigenart der Pawnee-Lieder und ihre kulturelle Bedeutung. Eingehender wurden im ersten Teil des Vortrags die Eigentümlichkeiten der Vortragsweise und das von J. C. Fillmore inaugurierte Problem eines »latenten Harmoniegefühls« behandelt; im zweiten Teil kamen besonders die Einflüsse des religiösen Glaubens zur Sprache. Es erübrigt sich, auf Einzelheiten des Vortrages einzugehen, da Vortragender ausführliche Publikationen über die Lieder der Pawnee beabsichtigt. Der Vortrag wurde durch Demonstrationen auf dem Grammophon illustriert, wobei auch die musik-ethnologischen Parallelen bei andern Indianerstämmen (Hopi, Salish und andern sog. Primitiven (Melanesier, Abessynier) Berücksichtigung fanden.

Mit herzlichen Worten des Dankes an den Vortragenden schloß der Vorsitzende die Versammlung.

Paris.

La Section de Paris a consacré sa séance du 13 mai à discuter les questions de bibliographie et de archives musicales, et de réédition des anciens textes musicaux.

A la suite de la discussion sur la première question, la résolution suivante a été votée, qui sera portée à la connaissance de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts:

«La Société Internationale de Musique (Section de Paris), émue d'un incident récent, renouvelle le voeu émis par elle dans sa séance du 13 juin 1904:

«Que, dans l'intérêt de l'histoire et de l'érudition musicales, il soit dressé, par les soins du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, un inventaire de tous les manuscrits et pièces imprimées composant les collections et archives de divers dépôts, bibliothèques et autres établissements publics de France,

«Et que cet inventaire soit commencé par le fonds de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris».

Ce voeu avait déjà été présenté à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, en 1905.

Sur la deuxième question après une discussion à laquelle ont pris part MM. Poirée, Dauriac, Ecorcheville, de Lacerda, Prod'homme, Allix, etc., l'avis a été émis que la réédition des anciens textes devrait être soumise aux mêmes règles que celle des anciens textes littéraires, mais que, étant donné les différences fondamentales qui existent entre les uns et les autres: — et notamment le but poursuivi par une réédition de texte musical, à savoir, la possibilité d'une reproduction sonore, — les textes musicaux réédités devraient être transcrits intégralement, fidèlement d'après le manuscrit, et être accompagnés d'une réalisation qui tienne compte des moyens modernes d'exécution.

Le Sécrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Wien.

Das laufende Vereinsjahr inaugurierte Dr. Alexander Pilcz, suppl. Vorstand der I. psychiatrischen Universitäts-Klinik in Wien, am 27. Oktober 1906 mit einem Vortrage über: »Psychiatrie und Musik«.

Bei Erörterung der Frage, in welchen Beziehungen musikalische Genialität und Irrsinn stehen, wendet sich der Vortragende zunächst dagegen, als ob schon absonderliche Züge und gewisse Schrullen eines Musikers die Diagnose einer Geisteskrankheit involvieren müßten; es sei vielmehr als Denkfehler des Philisters zurückzuweisen, wenn geniale Musiker mit dem Maßstab des Durchschnittsbanausen gemessen werden. Bach,

Haydn, Mozart und Brahms seien Musterbilder geistiger Gesundheit. Allerdings zeigen sich andrerseits im Leben großer Musiker exquisite pathologische Züge. Alle Psychosen, die mit einer Minderung des Intellekts verbunden sind, haben naturgemäß auch eine Minderung der schöpferischen Gabe im Gefolge. Der Vortragende verweist auf Hugo Wolf, bei dem er selbst Gelegenheit hatte, alle Stadien der progressiven Paralyse und die damit Hand in Hand gehende Minderung der musikalischen Gabe und des musikalischen Interesses zu beobachten. Der Vortragende bespricht sodann Fälle, wo musikalische Genialität sich erst mit einer krankhaften Anlage einstellt und kommt bezüglich der Wirkung der Musik auf Geisteskranke, auf Grund der Resultate der modernen Psychiatrie zu dem Schluß, daß sie sich nicht anders äußere als bei Gesunden, nämlich zerstreuend und ablenkend.

An die satzungsmäßige Generalversammlung am 26. November 1906, bei der Prof. Oswald Koller über den II. Kongreß der I.-M.-G. in Basel in anregender Weise referierte und seine persönlichen Wahrnehmungen und Eindrücke schilderte, schloß sich eine Aufführung von Werken Bach's und Händel's.

J. S. Bach: Sonate für Geige und Klavier (E-moll), Arie aus der Kantate »Gleich wie der Regen« (für Sopran mit obligater Flöte und Bratsche), Arie aus der Kantate »Unser Mund sei voll Lachens« (für Alt mit obligater Oboe d'amore), Duett aus der Kantate »Nimm von uns, Herr« (für Sopran und Alt mit obligater Flöte und Oboe da caccia).

Händel: Trio-Sonate für Flöte, Geige und bezifferten Baß (C-moll, op. 2, Nr. 1).

Die künstlerische Ausführung besorgten stilgerecht und gediegen: Frau Marie Seyff-Katzmayr (Sopran), Frl. Berta Katzmayr (Alt), die Herren: Alexander Wunderer (Oboe), Franz Probost (Flöte), Prof. Dr. E. Mandyczewski und L. Latzko (Klavier), G. Hawranek (Geige) und Dr. A. von Webern (Vcello.). Ganz besonderer Dank für die genußreiche Gestaltung des intimen Abends gebührt unserem Mitgliede Prof. Mandyczewski als künstlerischem Leiter, den Geschwistern Katzmayr und Herrn A. Wunderer, die das Programm noch mit mehreren Zugaben bereicherten.

Am 3. Dezember 1906, Vortrag von Prof. Dr. Guido Adler über »Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit.« Die Hauptgesichtspunkte des inzwischen in der Wiener »Neuen Freien Presse« (17. Dezember v. J.) veröffentlichten Vortrages seien hier zusammengefaßt:

Die Frage, von wann eigentlich die moderne Musik beginnt, wäre vom Standpunkt des Historikers wohl von Schubert und Chopin anzusetzen, wenngleich man in den Werken der letzten Schaffensperiode Beethoven's die Wegweiser für die nachfolgende Zeit erkennen muß. Freilich dürften die schaffenden Künstler unserer Tage nur die von ihnen unter neuen Bedingungen geschaffene Kunst als die eigentliche moderne Musik anerkennen, als deren Hauptrepräsentanten in deutschen Landen etwa Richard Strauß, Gustav Mahler und Max Reger zu bezeichnen wären. Die Meinung, daß mit Beethoven's Schaffen die freie selbständige Tonkunst ihr Ende erreicht habe und nun notwendigerweise (nach R. Wagner's Behauptung) vom Drama verschlungen werde, hat sich nicht bewahrheitet. Es wird insbesondere auf Brahms und auf das Gebiet der Sinfonie- und Quartettmusik verweisen, auf dem gerade man ein frisch pulsierendes Leben sich regen sieht.

Die Stellung der deutschen Musik dürfte allem Anschein nach für die nächste Zukunft keine Beeinträchtigungen erfahren. Wenn nun auch bei dem durch die romantische Richtung wachgerufenen Nationalismus Slawen und Skandinavier neue Werke bringen, so haben sie, trotz ihrer Frische und dem großen Vorteile, aus noch unverbrauchten Schätzen das Material schöpfen zu können, in ihrer Gesamterscheinung bis heute lange noch nicht jene künstlerische Höhe erreicht, wie die älteren musikalischen Kulturvölker (Italiener, Franzosen, Spanier, Engländer). In neuester Zeit wird man mit Genugtuung gewahr, wie deutsche Meister Werke schaffen, die, in ihrer Art Neues bringend, aus dem Geiste unserer Zeit geboren sind.

Die alten Gegensätze der selbständigen Instrumentalmusik zeigen sich aber auch hier. Auf der einen Seite der Formalismus, auf der anderen die Absicht, poetische

Digitized by Google

Ideen als den Zentralpunkt des Kunstwerkes zu betrachten (Emotionalismus). Richard Strauß schließt sich entschieden mehr der programmatischen Richtung eines Berlioz und Liszt an, während Max Reger in Tönen ohne programmatische Tendenzen zum Hörer sprechen will. Eine Mittelstellung nimmt Gustav Mahler ein, indem seine Sinfonien einerseits der Forderung, daß jedes Instrumentalgebilde höherer Art von einer poetischen Vorstellung begleitet sei, nachkommen, andererseits in jedem Satze vollauf strengen formalen Ansprüchen an den Ausbau der verschiedenen Sonatensatzgebilde, sogar in denen der Schlußsätze mit Wortunterlage, entsprechen.

Die orchestralen Mittel der modernen Künstler sind stark bereichert und gegenüber den Klassikern bis zum vierfachen verstärkt. Diese Verstärkung kann, wenn Mittel und Ausdruck sich decken, als berechtigt anerkannt werden. Es erwachsen daraus aber Schwierigkeiten der Aufführung und größere Anforderungen an die Spieler und Zuhörer. Dies berechtigt wieder zu höheren Ansprüchen an das Gebotene, und da muß gesagt werden, daß diesen Anforderungen im allgemeinen nicht immer entsprochen werde.

Bezüglich der Erscheinung des Allzuviel wird auf die alte Polychorie hingewiesen und die Partituren solcher Werke, die bis zu 50 Stimmen und darüber enthalten. In unserer Zeit ist zudem die Gegenüberstellung der einzelnen Stimmen vielfach noch kühner. Das Prinzip der Gegenführung wird da bis zum Exzeß verfolgt, begünstigt durch den instrumentalen Charakter unserer Musik, der unberechtigterweise auch auf vielstimmige Vokalstücke übertragen wird. Darin ist einer der Hauptschäden unserer Musik gelegen. Die modernen Riesenpartituren schmelzen in der eigentlichen Stimmführung wohl zu höchstens 5—6 Stimmen, zumeist nur zu 3—4 realen Stimmen zusammen, während die übrigen als koloristisches Reizmittel oder als harmonisches Füllsel dienen. Mit dem Aufsetzen und Einschieben von Stimmfragmenten wird von einzelnen Meistern entschieden Mißbrauch getrieben. Statt dem Kunstwerk Reiz zu gewähren, verwirren sie oft nur den Hörer. Der neue Inhalt verlangt wohl eine neue Formgebung, und jeder Künstler kann verlangen, daß der Hörer sich möglichst in seine Art einlebe. Das moderne Wort »l'art pour l'art« darf aber nicht in der hochmütigen Art interpretiert werden, daß der Künstler ohne Rücksicht auf die Möglichkeit der Ausführung und unbekümmert um die Eignung für die Aufnahms- und Wirkungsfähigkeit auf weitere Kreise schafft.

Zu bedauern ist es, daß den Tonsetzern heute fast ganz die Möglichkeit benommen ist, sogenannte Gelegenheitswerke zu schaffen — Gelegenheit in dem Sinne des einer bestimmten Absicht dienenden oder aus einer bestimmten Ursache hervorgegangenen Schaffens, wie etwa der Kirchenkomponist für eine spezielle liturgische Handlung sein Werk einzurichten hat. Für außerordentliche Gelegenheiten taugen dann außerordentliche Werke; in dieser Beziehung geschehen heute allerhand Mißgriffe, indem die natürlichen Grenzen der einzelnen Zweige der Tonkunst willkürlich verrückt werden.

Viel schwerer als die rein musikalischen Schäden sind jene, die durch die Beziehungen der Tonkunst zu Dichtkunst verursacht werden, indem dichterische Produkte ohne Rücksicht darauf, ob sie gewisse Bedingungen erfüllen oder nicht, vertont werden. Gar manche wähnen heute, daß jedes dramatische Gedicht, so wie es für die Schaubühne geschrieben ist, in Musik gesetzt werden könne. Damit begeben sich solche Tonsetzer wichtiger Vorteile, indem sie auf das verzichten, was für die Herausarbeitung der im Drama hervortretenden Gefühle und Empfindungen am wichtigsten ist. Dafür nehmen sie philosophische oder psychologische Analysen in Tausch oder schreiben statt Musikdramen sinfonische Werke mit unterlegtem Text, bei denen die Musik so überwuchert, wie nie zuvor bei den ärgsten Exzessen der italienischen Oper. Ein Beispiel biete R. Strauß' vielbesprochenes Dramolet »Salome«. Trotz der bewundernswerten Artistik in der technischen Behandlung und der vielfach neuen Tonsprache erreicht der Tonsetzer durchaus nicht das dichterische Vorbild gerade in den wichtigsten Momenten, insbesondere steht die Sprache des Gesanges tief unter dem Sinfonischen.

Ähnlich wie beim Musikdrama verhält sichs bei der Vertonung vieler Liedertexte, indem der Gedankengehalt außerhalb des Bereichs der Töne bleibt. Wenn auch äußer-

lich die kunst-technische Behandlung der nach-Schubert'schen Zeit viel weiter gegangen ist, so erreicht die Liedkomposition das Ziel der Kongruenz von Dichtung und Musik nur in der Art der ohne äußere Form geschaffenen letzten Gesänge von Schubert. Sind wohl Anzeichen vorhanden, daß neue Formen geschaffen und ausgebildet werden, so muß das Verhältnis von Dichtung und Musik wieder ins richtige Gleis gebracht und das Überfluten der Orchestermassen ins richtige Bett geleitet werden. In der Zuwendung zum Gesanglichen erblickt der Vortragende die Hauptaufgabe der Oper der Zukunft.

Den Schluß des Vortrages bilden zeitgemäße Betrachtungen über die soziale Seite der Tonkunst, nach ökonomischen, assoziativen, didaktischen und pädagogischen Momenten. **Adolf Koczirz.**

(Wegen Raummangel erscheinen die übrigen Referate in nächster Nummer.)

Neue Mitglieder.

Emmanuel, Maurice, Paris, 42 rue de Grenelle.
Fernet, André, Paris, 58 rue de Courcelles.
Hautstont, Jean, Paris, 115 rue N.D. des Champs.
Laugier, André, Paris, 23 rue de Clichy.
Maus, Octave, Paris, 44 rue des Belles Feuilles.
Mockel, Mme. Marie, Paris, 14 rue Léon Cogniet.
Nickau, A., in Firma Nickau & Welleminsky, Musikalienhändler, Wien I, Augustinerstraße 8.
Revel, Louis, Paris, 4 rue Marguerin.
Rouart, A., Paris, 18 Boulevard de Strasbourg.
Ruelle, Charles, Paris, 5 rue Souflot.
Sauvrezy, Mlle., Paris, 4 rue de la Sorbonne.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Griveau, Mr., Paris, jetzt Villa Croux au Val d'Aunay par Chatenay (Seine).

Ausgegeben Anfang Juni 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

[International Musical Journal, VIIIth Year.]

English Sheet.

July-August. 1907.

English Matter in July and August Journals.

Armatures, early French, 427
Artillery Band, 435
Brahms a pioneer, 456
Cathedral style, English, 427, 443
Choirs, early English, 428
Compline 429
Convention v. realism, 443
Crews, donor of Gibbons memorial, 415
Cuckoo-calls, 454
Drum and fife bands, 435
Elizabeth's court-music, 430
Gibbons, Orlando, 413
Handel's borrowings, Mag. 586
Hist. of Engl. church-music, 414
Hornpipe figures, 427
Italian organs, 387
Jenny Lind's portrait, 431
Leonardo Leo, Mag. 550
Mass-music used by Protestants, 430
Morning Post on church-music, 444
Mutes, early use of, 427
Organs in Italy, 388
Plainsong defended, 443
Polyphony v. Reformation, 414, 428, 444
Reformation, effects of, 430
Santa Prisca organ, 388
"Services", note against note, 430
"String Band", military, 436.
String parts, early French, 427
"Westron Wynde" masses, 429

English Books reviewed in Ditto.

Farmer's Memoirs of Royal Artillery band 435; Terry's Catholic church-music 443.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Pages 263, 316.) *The Music-Aesthetics of the German Renaissance.* By Dr. Arnold Schering, Tutor in the Leipzig University, — 23 Thomasiusstrasse, Leipzig. — In the XVIII century, music-aesthetics were not a branch of philosophy (as later in the XIX century), but rather a section of practical musical instruction. Three aspects of the subject can be distinguished in that period, — the theological, the scientific-speculative, and the empiric. Theological music-aesthetics attached themselves chiefly to opera and church-music, and sought to demonstrate the value or otherwise of those art-forms on the basis of the Bible and Revelation; giving birth in point of fact to a mass of sterile verbal disputation, and occasionally involving "theosophy" and mediaeval number-mysticism. The second group of musical aestheticians occupied themselves with the cardinal question, how the existence of pure or "absolute" instrumental music could be justified to the understanding; and answered that question by saying that the secret of the effect of musical sounds on mankind lay in their mutual mathematical relationship. Representatives of this branch of thought were Leibnitz (1646—1716), G. A. Sorge (1703—1778), L. G. Mizler (1711—1778), C. G. Schröter (1699—1782), etc. The mathematical explanation of music had little success. The third group of musical aestheticians took up the question just named empirically. They first studied the nature of human impressions from the point of view of such a treatise as the "De passionibus animae" of Descartes (1596—1650); and then sought to establish correspondences between general impressory emotions and the specific emotions caused by tone and modulation. In this way for instance Joh. Mattheson of Hamburg (1681—1764) in his "Complete Capellmeister" (1739) analysed French dances

Digitized by Google

and tested their capacity for mental expression. Writers had long been agreed, that even in this case music only copied impressions; but a firm foundation for further enquiries of that nature was obtained when the Frenchman Batteux published in 1743 his book on "Art as imitation of Nature". Thereupon German music-aesthetics became for a time dependent on French music-aesthetics, and adopted the view put forward by J. J. Rousseau (1712—1778), in his "Letter on French music" (1753), that melody, not harmony was the true basis of expression in music. Rationalism in short dropped out of music-aesthetics, and feeling began to exercise a one-sided domination. This was the age of sensibility, of Mozart. The merit of the XVIII century music-aestheticians was that in their writings music ceased to be the mere servant of the church or the object of secular opportunism, and attained the rank of an independent art practised for its own sake. Music could therafter be adopted as part of the great metaphysical aesthetics of the XIX century. — The abstract above given is only a brief sketch of a very thorough essay. In the XIX century, music-aesthetics have been developed at the hands of many German writers, — from Schopenhauer in 1819 through Ed. Hanslick (1854), Herm. Helmholtz (1863), R. H. Lotze (1868), W. M. Wundt (1874), and Fr. von Hausegger (1885); down to the contemporary O. Hostinsky, K. Stumpf, Th. Lipps, R. Wallaschek, H. Riemann, Arth. Seidl, etc.

(Page 396.) At p. 40a, Nov. 1906, was English sketch of *Schumann's* weekly "*Neue Zeitschrift für Musik*" (which ran April 1834 to Oct. 1906) as contrasted with the weekly "Allgemeine Musikalische Zeitung" (1798—1848, with continuation 1863—1882). Present article, by G. Wustmann, Leipzig, shows origin of the N. Z. in the Leipzig "Comet", subsequently "Planet", and full details of its installation.

(Page 433.) Collection of *Berlioz's letters* till age 40; more than half now rescued from scattered newspaper publication, some hitherto unpublished; edited by Julien Tiersot, 9 rue Say, Paris. For accurate and exhaustive Berlioz bibliography, see pp. 459—492 of "Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres", by J. G. Prod'homme (Paris, Delagrave, 1906), a volume carried out with scrupulous care. The state of the case as to correspondence can be seen at pp. 474, 475 thereof. It is to be hoped that there will some day be a comprehensive and authoritative edition of all the literary remains.

(Page 445.) Felix Weingartner (b. 1863, now 7 Lerchenfeldstrasse, Munich) has just published "Suggestions for the performance of *Beethoven's Symphonies*". Most practical men will endorse every word he says. Some purists will object. English translation by Jessie Crosland in the Press.

(Magazine, VIII, p. 467, June 1907.) *Summary of the Genesis of the Church-Song.* By Dr. Adolf Thürlings, Rector of the High School, Berne. — The "Church Song" was treated by the ancient church as an integral part of its liturgy. It was designed to fill up pauses in the recitation of parts of Holy Scripture; and had in the first place the form of a "Responsorial Song", or solo-melody interrupted at intervals by a short congregational refrain. A later development was the Antiphon, where the congregation itself, divided into two alternating choirs, took the whole melody. Still more popular groups of songs arose from a developed form of the Prayer and the Recitation. Thus, the old penitential cry of the congregation, "Kyrie

Digitized by Google

Eleeison", was sung at an early date; and thereafter the song-forming tendency showed itself in connection with more or less all prayers and recitations. Hymns entered through Ambros at Milan, and these in their most popular form took a firm footing; becoming in fact one of the chief ferments which bred the Church "Lied". — The compact texture of the cultivated "Gregorian" Code held its own for centuries. Then appeared formations which led to its slow decomposition, e. g. the "Sequences". But yet again, while such a form affected the ancient style at a single point only, i. e. at the prolonged close of the "Hallelujah", the XII century and onwards saw an entire "new music" asserting itself in almost every section of the service, with a tendency to break up the ancient structure from within, — the music of polyphony and the measured note. Starting from an insignificant foundation, musica mensurata built itself up to the prodigious height of the classical contrapuntal system. The Church Song however lost pari passu its character of integral part, and became only the ornament, of the liturgy. The Reformation produced the new-era hymn, the Church "Lied"; and thereafter arose a rich Lied-Anthology of high artistic importance. Herein it is to be observed, that if the strophic structure on the one hand introduced some risk of monotony, the broader art-forms on the other hand strove towards completeness. Bach's church-cantatas may strictly be called church music, but the same cannot be said of his "Passions" or his B minor Mass; any more than it can be said of a concert-form Missa Sollennis by Beethoven or Liszt. The reason is that herein the performers represent no real liturgic congregation.

(Magazine, VIII, p. 535, July 1907.) *Music and Musicians of the Pforta-Monastery National School.* By Arno Werner, 7 Ratswall, Bitterfeld. — George the Bearded (regn. 1500—1539), the domestically unfortunate catholic Duke of Albertine Saxony, was succeeded by his protestant brother Henry the Pious (regn. 1539—1541), and he in turn by his son Maurice (regn. 1541—1547). Maurice vacillated between the catholic and protestant causes, but finally declared for the latter. He founded two schools for sons of the aristocracy at Meissen and Grimma, and one national school in the ex-Monastery of Pforta, on the Saale, near Naumburg. Principal officers of the Pforta school were Rector, Subrector, Tertius, and Cantor; and the last-named conducted the musical side, — which celebrated, and rivalling in Saxony and Thuringia the Kreuzschule of Dresden or Thomasschule of Leipzig. A "Musicus Portensis" was something like our "Tenbury boy". Extremely interesting sketch here given of the school-constitution and personnel for $2^1/_2$ centuries.

Notices to Subscribers.

Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Cloth *Binding Covers* (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application to Messrs. Breitkopf and Härtel at 54 Great Marlborough Street, London, W., at 1/6 each.

The *General Index* for Year VII shortly to be supplied contains full index on all English matter of the year. This, though operating on both Journal and Magazine, is meant to be bound with the Journal.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

UNIVERSAL EDITION

Approved and recommended to all Public and Private Schools and Institutions devoted to Musical Education by a special Order of the Imperial Royal Austrian Ministry for Education, dated Vienna, July 5 th, 1901, Reg. No. 20,467, & June 12 th, 1902, Reg. No. 19,042.

The "Universal Edition" Contains—

Classical and :: :: :: Modern Works

edited by the leading Musical Authorities & Musicians of the day.

Recognized by the principal Conservatoires, Schools and Teachers as one of the

Best and Most Correct Editions

Copyright for the British Empire:

BREITKOPF & HÄRTEL.

54, Great Marlborough Street, Regent Street,

LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10 11. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Some Italian Organs.

The High School of Italian Organ Music reached its zenith with Gir. Frescobaldi (1583—1644), after whose death the rage for opera led to a rapid decline of organ-playing, and absolute stagnation in organ-building. Hence it happens that in the majority of Italian churches the organs, even when of comparatively recent date, are of antique and curious construction, on which interludes can be extemporised, and operatic tunes and rough accompaniments can be played, but no music of classical style, nor complicated modern music, is possible. Putting aside the rare examples of good modern organs, whose tone is excellent, though their mechanical arrangements still leave much to be desired, there are certain features common to all the ordinary Italian organs. Thus, the ripieno, or full organ, is invariably harsh and unsympathetic; the diapason work, though of good quality, is not powerful enough to balance the small pipes; the reeds are coarse and generally shockingly out of tune, especially the favorite Vox Humana. The pedals are often permanently attached to the manual, or to the chief manual if there are two; they are very short, and are often set at an angle, like the blowing pedals of a harmonium when at rest; they are only of an octave or an octave and a half in compass, and are sometimes placed at the left hand side of the console, instead of in the middle. The bellows are of the diagonal form, without a wind-reservoir, and are placed at a distance from the instrument, sometimes even outside the church. They are often worked by turning a wheel, which seems to give less labour than the English method of raising a handle; but this is only when an organ has been "modernised". The bellows are weighted with bricks or stones. There is generally a very effective Carillon stop, or set of about three octaves of little bells, even in the smallest instruments, and they have a charming effect. There is also invariably a "Ripieno pedal", a very ancient invention for putting on the full power and taking it off at will; its mechanism is usually outside the case, and, in the nineteenth century instruments, it acts only on such stops as the organist connects with it before he commences to play; it is pressed down and latched, and when released returns to its place by means of a

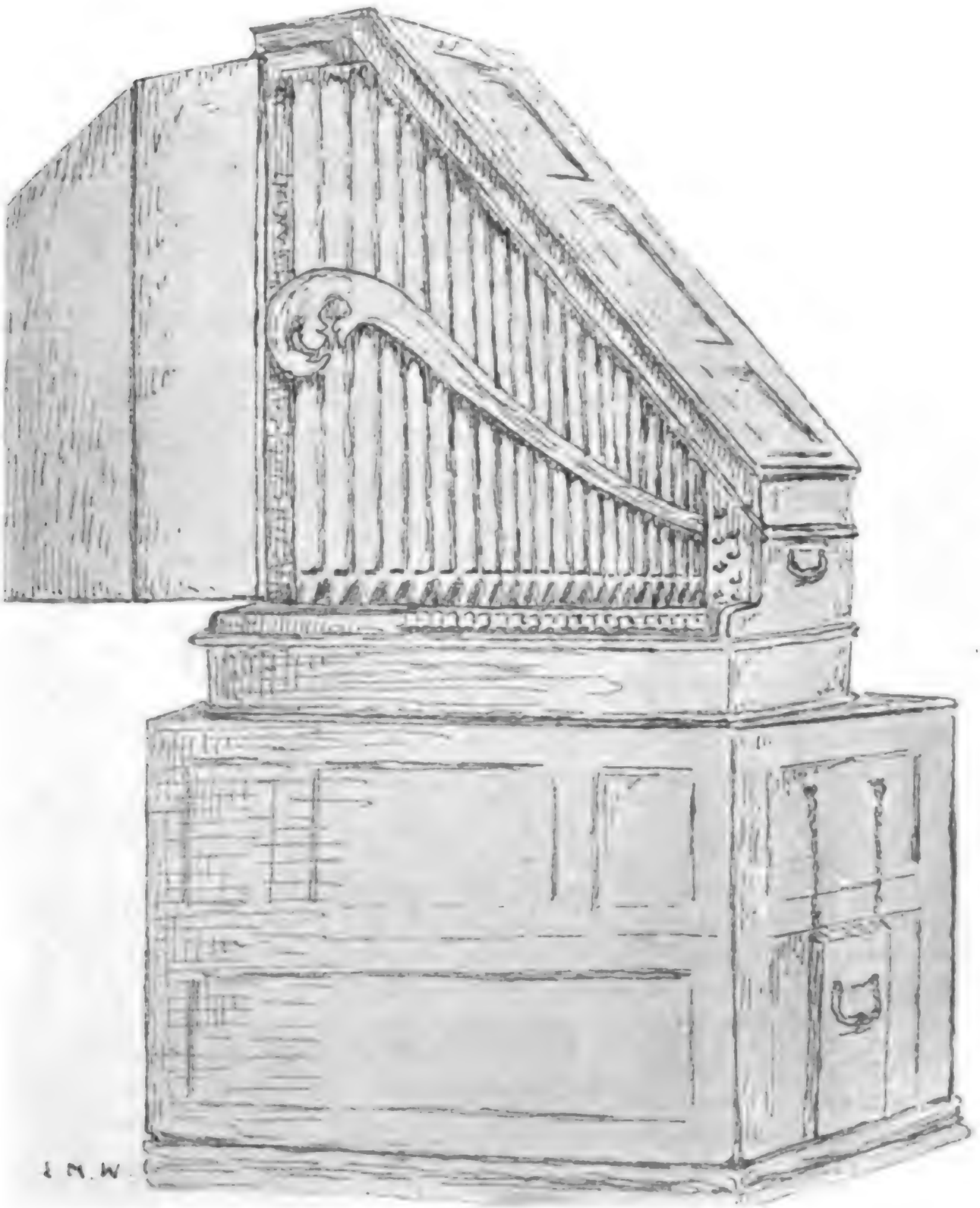
spring. The feature that first strikes the modern organist is the peculiar arrangement of the stop handles, which are not knobs, but wooden levers, projecting horizontally from the case, and moving in slots from right to left. They are generally all placed on the right of the player, and are pulled towards him and latched to bring their pipes into action. When unlatched they return to their normal position by means of springs. Rapid registering is impossible, though I have heard wonders done by a young organist of the modern Italian school. The levers do not however only move sideways: they are also pulled out about an inch, in order to bring them into connection with the Ripieno pedal. The stops are nearly always divided into treble and bass halves, like those in the Spanish organs and some old English instruments, so that a small organ of 20 stops will have a formidable array of 40 levers. Couplers, when they exist, including the favourite "Terza mano" or octave coupler, the tremolo, the thunder stop, and other accessories, are actuated by "Pedaletti", having the appearance and position of our Composition Pedals; they always have to be latched into position, and one of the most trying moments for the strange organist is when he wishes to uncouple the Pedal from the Great, and has to engage in a lengthy struggle with the latched "pedaletto", and spoil his pedal passage thereby.

In the out of the way church of *Santa Prisca, on the Aventine Hill*, one of the 4 hills of Rome, there is still in use a "Little Organ", or Positive, such as was found in our English cathedrals in the sixteenth century, and to which allusion is so frequently made when it is recorded in old churchwardens' accounts that such and such a sum was paid for "carrying the organs to church, and bearing them back again". This instrument, which must be some centuries old, is worthy of a detailed description. Santa Prisca is the church of the adjoining Convent of Santa Marta, whose garden is traditionally supposed to cover the remains of the house of Aquila and Priscilla. As to the truth of the tradition archaeologists are at present engaged in making investigations, by means of excavations. Prisca is the mediaeval shortened form of Priscilla, and owing to the tradition the church is visited by many travellers; but the verger told me that no one had ever before noticed the organ, which stands against the wall in one of the side aisles, and probably looks, to the ordinary visitor, like some old chest, of an unusual shape. The Lady Abbess was kind enough to give me permission to play on it, and thoroughly examine it.

In external appearance, when closed, it looks something like a harpsichord standing upright on a large box or chest. The neatly pannelled chest, made of walnut, contains the bellows, which are raised by the cords seen in the accompanying sketch passing through holes in the treble end. There is no wind-reservoir, and pressure is given by the weight of the wooden tops of the bellows themselves, which can be seen in action by opening the central front panel. They are in good preservation, and give a good supply of wind.

The bellows chest is larger than the upper portion of the organ, which is not attached to it, but merely rests on it, and was easily moved on one side for me by the verger. Each portion has its own massive iron handles for carrying, for which four men are required, and "it is very heavy", said the verger. The upper portion contains the pipes and mechanism; and the keyboard, placed at a height that compels the player to stand, is not in the

middle, but towards the righthand end of the instrument. The keys are considerably smaller than those of a modern instrument. To play the organ, large folding shutters are opened in front and behind, and a board is re-



moved to give access to the keyboard. The compass of the keys is from E in the bass to C in the treble, three octaves and a sixth; but the lowest notes form a "short octave", the keys sounding thus: —



In the "Musical Times" of February this year, I explained what Praetorius describes as a "Little Principal Organ", that is, an organ whose tone is built on a Principal or chief foundation stop, of four instead of eight foot pitch. This Positive corresponds to his description; for its only 8 foot stop is of too slow and uncertain speech to be used alone, whereas if used in combination with the 4 foot principal the result is a bright and beautiful effect, in which the 4 foot predominates, but is toned down by the soft 8 foot stop. The Little Principal organ of Praetorius could hardly be used for accompanying the voice, even when there was a soft 8 foot stop, as in the present case; and the nun who acts as organist of Santa Prisca, and to whom the Abbess introduced me, said that they only used their organ during festivals, for interludes, because the tone was "troppo acuto" for an accompaniment. Hence they had also a harmonium in the gallery, of which instrument she did not seem to hold a very high opinion. I tried the pitch of the organ, and found it about $^3/_4$ of a tone below my diapason normal fork. Here then we have a survival in the twentieth century of the mediæval practice of using the organ for interludes only, for the organ in this church is not only not intended, but is incapable of being used, as an accompaniment to the voice. To this ancient custom a Greek priest unwittingly referred, when I asked him whether it was true that no organ was ever employed in his church: — "We have no intervals in our service", he said, "the voices are never silent, so there is no opportunity for the organ to play".

The Santa Prisca organ has seven sounding stops, and an eighth which answers to the ripieno pedal. The stops are not named, but I should suggest something like the following nomenclature: —

1. A soft, slowspeaking, open 8 foot stop, with large scale front pipes. The lowest eight pipes of this stop are of wood, with metal stoppers, and the next five are stopped metal pipes. This stop, answering to a "double" as explained in "Musical Times" of February 1907, I should call a Sub-Principal.

2. A bright and powerful 4 feet stop, the strongest on the organ, ... Principal.

3. A strong mutation stop, a fifth above No. 2 Quint. This stop has a "break" at its highest G.

4 A Two feet Principal. Octave Principal, or Octave.

5. A Twelfth above No. 2, with a break at each G. . . . Twelfth.

6. Two octaves above No. 2. Fifteenth (1 foot).

7. Three octaves above No. 2. . . Twenty-second ($^1/_2$ foot). This stop returns at each D to its first octave. Whether it has only one octave of pipes, which are repeated for each octave of keys, or is borrowed from No. 6, or has a series of pipes reduplicating each other several times, I had not time to investigate.

8. "Ripieno" stop, which, when drawn, pulls out the stops from No. 3 to No. 7 simultaneously.

The instrument has two fronts, each of which shows the pipes of No. 1 stop. Some of the larger of these pipes, having been a good deal battered, were repaired with solder, laid on thickly and effectively, without regard to appearance. The stop is a good deal out of tune, and its pipes require revoicing, but otherwise they are in good condition. No. 2 is the best stop in the organ, and is in playable condition. The smaller stops are out of tune, and they give to the general tone of the full organ that aggressive and harsh quality which the Italians seem to admire in their organs, and which is so repellent to northerners. The stop handles are little brass knobs on wires, which act on the sliders by means of diminutive iron spindles. The workmanship is good throughout. The dimensions are roughly as follows: —Total height 7 feet 9 inches. Height of keyboard from the ground, . . . 3 feet 9 inches. Length of bellows case 4 feet 4 inches. Depth of bellows case 2 feet 11 inches. Length of upper case 3 feet 11 inches. Depth of upper case: Treble end 1 ft. 8 inches, bass end 2 ft 2 inches.

With regard to the age of the instrument I have been able to ascertain nothing. The Director of the State Archives, Cavaliere Ernesto Ovidi, and the Keeper of the Rolls, Cavaliere Allessandro Corvisieri, were kind enough to cause a search to be made, but could find no archives relating to S. Prisca's church. They showed me however an account of the church in Moroni's "Dizionario di Erudizione Storica Ecclesiastica" published in 1842 at Venice, in which it is recorded that Cardinal Benedetto Giustiniani, who was titular of this church about 1600, embellished it with pictures, added a façade, and "gave it divers sacred furniture" (donò diversi sagri arredi). The internal structure and external appearance of the organ might well point to its being part of the "sacred furniture" given by the cardinal; but the instrument is in such excellent preservation that it is almost impossible to believe it to be 300 years old, and the only alternative is to imagine that it was given by one of the several succeeding cardinals who "took care of the church", or even by Pope Clement XII, who in 1734 made many improvements, as attested by an inscription on one of the walls. If the instrument dates from about 1734, it must have been purposely made in an antique shape.

Italian Organ building seems to have stood still since the days of Frescobaldi, yet occasionally the old and the very modern combine in an odd way. In the church of *Santa Maria in Cosmedin*, not far from Santa Prisca, the organ, which must be more than a century old, is kept in a museum of Roman antiquities above the porch of the church, and, being mounted on flanged wheels, is run into the church for festivals on a small pair of railway lines.

The largest of the five organs in the church of *St John Lateran, Rome*, is very ancient. The organist, Professor Filippo Capocci, so well known for the excellence of his organ compositions, was kind enough to show me all over this instrument. Squeezing in through a small door in the huge south wall of the church, we ascended a dark winding staircase by the light of candles, until, at a great height, we emerged into the organ loft, and I was astonished at the size of the instrument. Large as it is, it does not make so much impression from below as from near, because of the immense

proportions of the church. The front pipes extend from side to side of the transept, in an unbroken row, the largest pipe, Pedal FFF, 26 feet, being in the middle. This pipe, which is of very large scale, has sunk by its own weight into its foot, which is crushed out of shape; but the defect is not seen from the floor of the church. The row of front pipes is practically all that remains of the instrument, for inside there is nothing but absolute ruin. Built about 1599 by Luca Blasi of Perugia, it is said to have still been playable in 1863, but when Filippo Capocci was appointed to succeed his father in 1873, it would no longer sound. There are two keyboards of five octaves each, a large compass for the time it was built. I pressed down some of the keys with difficulty, and they rose slowly and heavily, as if they resented being disturbed after their more than forty years sleep. The sharps are white and the naturals black, as in many old English organs. Projecting from the upper keys are little hooks, which correspond with eyes in the tops of the lower keys; these formed the coupling mechanism, but how they were brought into action we could not discover, though it must have been by shifting one of the keyboards in some way. The pedals, 21 in number, are permanently coupled to the lower manual by wire chains in full sight. The pedals themselves are set at an angle of about 35 degrees with the floor, (like the wind pedals of the harmonium). Each has on its upper surface a kind of knob for the toe to press on. The left hand stop handles are levers moving sideways and latching, but those on the right have been changed to drawstops, with the names on them. There are many wonderful accessories on both sides of the console, some of which draw out, while others are levers, but we could not ascertain their use. The internal pipes and all the mechanism are a scrap-heap of rusty wires, worm-eaten wood, and smashed pipes. We lifted out one of the reed pipes about 6 feet long. It was of wood, conical and mitred; the reed itself was very thin and broad, and a corner of it had somehow been bent up, like a dogs-eared leaf of a book. The wooden tube fitted into the heaviest leaden "boot" I ever saw. We also took out one of the few unbroken flue pipes and blew into it; it had a soft and pleasant tone, something like a dulciana. After examining the interior of the organ we went out on to the portico, where we found a large shed containing the bellows, of which there are six, arranged three on each side of a gangway. There is of course no wind reservoir, and on lifting the bellows they fell flat at once, for the fronts of all the wind chests were off. They seem to have been weighted with fragments of marble statues.

Such is the condition of what was in its day the finest organ in Rome, and on which Frescobaldi may have played. Even in 1859 it was considered to be one of the largest and most imposing in Italy, and various proposals were being made to restore it, but apparently the authorities could not agree on what should be done. They accordingly commissioned Gaetano Capocci, the then organist of the church, and the father of the present organist, to report on it. His report, which is preserved, and was shown me by his son, says among other things, "In those days the arte organica had not made so much progress as today, and the great tin pipes which are seen in the front only produced a very small amount of sound, more apparent than real. The interior of the organ in those days was formed of few stops, all of lead, and of very weak tone. To this must be added that

after the three centuries of its existence, all the woodwork has perished and become wormeaten; moreover the wind channels are of too small dimensions to give power enough to the pipes, in a church of such vast dimensions. Several attempts have been made to restore it in recent times, but they have been fruitless". He then proposes that, since there are no builders in Italy capable of constructing pipes of 32 feet tone, the famous German builder Walcker of Ludwigsburg should be employed to rebuild the whole instrument, preserving however the "prospect", which is one of the largest in Italy. Nothing came of this proposal, and the instrument has been allowed to fall to pieces.

In the north of Italy one finds many curious old organs in the village churches. At *San Ambrogio, near Rapallo*, the organ was built in 1874. It has one manual and one octave of pedals; its stops are worked by levers, all on the right hand side of the player, who is not expected to change them during performance, except by using the ripieno pedal. The Principale, or Open Diapason, is "spezzato", i. e., divided between the manual and pedal, its pipes being carried an octave lower for this purpose. There are a set of bells, a tremolo, and a vox humana, amongst its 24 half stops. The pedals are set at an angle, as at St John Lateran, but they are not provided with knobs for the toes. There is of course the ripieno pedal, one of the most ancient features of Italian organs.

All the same details are found in the organ of the parish church of *Levanto*, some thirty miles south of Rapallo, built in 1826.

At *Nozarego near Portofino* the organ was built in 1778 by a local builder named Roccatagliato. It has a single manual with a short octave, arranged as in the Santa Prisca instrument, a ripieno pedal, a cornetto of three ranks, to be used with the principale, which last is "spezzato".

At *Baveno on the shores of Lago Maggiore*, in which village Queen Victoria spent a few weeks in 1879, the organ case is decorated with medallions of saints on each side, while at the top is a painted wooden figure of St. Cecilia, playing on a positive, and flanked by two large painted wooden pots of flowers. It is a large instrument for so small a village, having two manuals, two ripieno pedals, and 35 half stops. In the organ loft, and joining the organ, is a large rough unpainted wooden chest, with little thin flaps all over it. I took it to be some kind of cupboard, temporarily placed there, but on pressing one of the "Pedaletti" the little flaps opened, and I found it was an elementary attempt at a Swell, or "Organo espressivo". Amongst its stops are one imitating thunder, a set of bells, two reed stops very much out tune, and the usual Principale spezzato. Its bellows, which are outside the church over the porch, have been modernised by adding three small feeders, worked by a wheel, while the two ancient diagonal bellows have been converted into reservoirs, with safety valves and pieces of granite from the neighbouring quarries for weights.

On the opposite shore of the lake stands *Pallanza*, which possesses several churches. The oldest organ is that of San Stefano, whose construction shows it to be coeval with that of St. John Lateran. It has one manual of four octaves, EE to cc (the lowest being a short octave) and an octave of pedals, set at the usual angle, and connected with the manual by wires, which are in sight of the player. There are no sliders, but the stop-levers act on long laths running the full length of the sound board, and held in place by

Digitized by Google

guides. From the lath there project horizontal wires, about two inches in length, which engage other wires of the same length, projecting perpendicularly through slots in the top of the sound board. The latter are connected with some kind of valves under the pipes; probably this is the ancient "Spring box" system. The bellows are four in number, placed two above and two below. They are raised by levers, as at St John Lateran, the two upper levers having ropes attached, as they are above the head of the blower. One man can easily manipulate all four bellows. The weights are pebbles from the shore of the lake. The organ, though much out of tune, is in playable condition. Its front is decorated with figures of saints and angels playing on stringed instruments. Contrary to custom, the mechanism of the ripieno pedal is out of sight, and it does not move the stop levers. The organ in the parish church of Pallanza was "modernised" at the end of the nineteenth century. It contains 50 or more half stops, the majority of the levers being arranged on the right hand side of the console, and acted on by two ripieno pedals. As at Baveno, the attempt at a swell is contained in a rough unpainted box in the organ loft, having its six half stops as well as its ripieno pedal on the left of the player. The pedal keyboard is of the unusual compass of one note less than two octaves, CC to B; it is permanently coupled to the chief manual, and has one independent stop, which however only produces a low growl of uncertain pitch. The tone of this instrument is on the whole better than that of most of those which I tried; though its "ripieno" has the usual Italian harshness. Its individual stops are of good quality, and the young organist produced some excellent extempore interludes on it during the Easter Sunday Mass.

The organ of the church of the *Madonna della Campagna near Pallanza* was built as lately as 1892, and is supposed by the inhabitants to be quite up to date in every particular. It has two manuals, one of which is a swell, acted on by a balanced swell pedal. Its pedalboard has a compass of two octaves and one note, CC to d. Its 52 stop handles are levers, and are all on the right hand of the keyboards. They are arranged in three columns, labelled: — 1. Cassa armonica, Prima Tastiera (Flue stop). 2. Cassa d'instrumentazione, Tastiera seconda (Reeds), 3. Cassa Ripieno, Tastiera seconda (Flue stop). There are three ripieno pedals acting on the three columns of levers, but one of them can be so arranged as to act on all three at once. The levers required to be acted on by the pedal are first drawn forward about an inch; they can however be moved sideways, independently of the ripieno pedal, whether they are drawn out or in their normal position. I was not allowed to try this organ because my visit took place during Holy Week, when all organs are silent. The compass of the keyboards is five octaves from CC. Its builder was a local man named Mentasti of Novara. The bellows are worked by a wheel, which raises four feeders, supplying two reservoirs, one of which is in the ancient oblique form, the other being square. Both are weighted with bricks[1]).

The organ of the little church of *Suna* on the shore of the lake was made by the same builder; it has also bricks for bellows weights. It was in process of being cleaned when I was there. In former times there were

1 Bricks and stone have long been discarded by organ builders north of Italy, as they were found to absorb damp from the atmosphere, and, by becoming heavier or lighter according to the state of the weather, were detrimental to the intonation.

constant ecclesiastical quarrels between Suna and Pallanza, and it is recorded that about 1605 "the Pallanzotti, having the worst possible disposition of mind towards the poor community of Suna, had the hardihood to steal the organ from their parish church, out of which event arose several law suits, and one of the delinquents was found dead in a well, probably in order that he should not inform against his accomplices" [1].

There is a growing desire in Italy at the present day to improve the condition of church music, and with it organs and organ music. The playing of waltz measures and Rossini's overtures during the mass is gradually being discarded in favour of a more dignified style, and Italian organists are beginning to hold their own with those of other nations. One of the results of this desire is a demand for better instruments, and builders are gradually coming into line with modern requirements. Thus the more advanced of the builders no longer use the antiquated lever stop action, and they have given up the short unplayable pedals; though it is still rare to find a pedal board of full compass, and the inconvenience of not being able to couple by hand is very great. As to tone, the builders are improving very much on the old harsh ripieno effect, giving a full and noble body of sound which does justice to "classical" compositions, while the individual stops can in many cases scarcely be excelled for beauty of tone.

Amongst the most prominent of the present day organ builders is Cavaliere Pacifico Inzoli of Crema, whose excellent instruments are to be found in various parts of Italy and Sicily, und whose pipe work is of peculiarly beautiful quality. The organ built by him for the church of *S. Ignazio* is considered to be one of the largest and best *in Rome*. It will be seen however from the following description that Italian ideas of a three manual organ are still behind those of the rest of Europe. The enormous size of the Roman churches would seem to give ample opportunities for the building of organs of the largest dimensions; yet so niggardly of room are the authorities, that in the huge church of San Ignazio, Inzoli was forced by want of space to give up the use of the pneumatic action, and to "borrow" a whole manual, in an organ of 37 stops only. The instrument is fully described in a pamphlet, entitled "La Riforma organaria in Italia, e l'organo di S. Ignazio in Roma, 1888". The keyboards are named: — 1. Grand' organo, 2. Positiv, both acting on the same set of 20 stops, 3. Espressivo (Swell), 10 stops, 4. Pedal, 7 stops. The compass of the pedals is 30 keys, a number rarely found in Italy.

The reader may be interested in the list of stops. The Violinzoli, an imitation of the violin by means of a gamba of two ranks, tuned like a voix céleste, is the invention of the builder. The following is the list: —

First and second Manuals.

1. Principale 16 foot.
2. Principale 8 foot.
3. Principale No. 2, 8 foot.
4. Bordone 8 foot.
5. Dulciana 8 foot.
6. Viola da gamba 8 foot.
7. Unda maris 8 foot.
8. Ottava 4 foot.
9. Flauto armonico 4 foot.
10. Viola 4 foot.
11. Dulciana 4 foot.
12. Duodecima $2^3/_4$ foot.
13. Decima quarta 2 foot.
14. Ottavino 2 foot.
15. Ripieno 5 ranks
16. Corni dolci 16 foot.
17. Contrafagotto 16 foot.
18. Clarinetto 8 foot.
19. Trombe reali 8 foot.
20. Clarone 4 foot.

1) Viani Agostino, Pallanza antica e nuova, 1891.

Organo Espressivo.

1. Principalino 8 foot.
2. Bordone 8 foot.
3. Violinzoli 8 foot.
4. Voce angelica 8 foot.
5. Flauto dolce (wood) 4 foot.
6. Viola 4 foot.
7. Ottava 4 foot.
8. Violoncello (Bassone) 16 foot.
9. Oboe 8 foot.
10. Coro di voci umane 8 foot.

Pedal Organ.

1. Contrabasso 16 foot.
2. Bordone 16 foot.
3. Bordone 8 foot.
4. Basso armonico 8 foot.
5. Violone 8 foot.
6. Basso forte 8 foot.
7. Bombarde 16 foot.

The couplers, unison and super-octave, are together eight in number, and are all actuated by Pedaletti, which have to be latched down when in use. There are also a tremolo, a drum, and two ripieno pedals, the only kind of "composition" pedals known in Italy as yet[1]). A novelty in the organ is the patent soundboard, placed above the ordinary soundboard. In the latter are two pallets for each groove, one for the Great, the other for the Positiv. The grooves consist of "divided cells"; the two divisions of which are shut off from one another by automatic valves. Above the division is a space which can be filled with wind from either pallet at will, or, when the coupler is in action, by both pallets at once; and the pipes stand above the cells. The advantages claimed by the inventor, Inzoli, are that all the stops are common to both keyboards, so that an organ with a limited number of stops is available for "classical capolavori and complicated modern works", while space and cost are saved.

In conclusion I wish to acknowledge the kindness I have met with from the parish priests of the churches I have been able to visit, who, with true Italian courtesy, have one and all allowed me to examine and play on their organs, and have spared no pains to give me every assistance in their power towards my investigations.

Milford-on-Sea. **C. F. Abdy Williams.**

Zur Entstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift für Musik.

Bei der Schumannischen Zeitschrift für Musik hat die Zeitschrift »Unser Planet« Pate gestanden, die wieder eine Art Absenker von Herloßsohn's bekannter Zeitschrift »Der Komet« war. Herloßsohn's »Komet« war seit Neujahr 1830 in dem Verlage von C. H. F. Hartmann in Leipzig erschienen. Aber schon nach einigen Monaten kam es infolge eines sehr anstößigen Aufsatzes, der in der Zeitschrift gestanden hatte, zu einem heftigen Zwist zwischen

1) The ripieno pedal, a most useful invention, is found, as seen above, in the earliest existing Italian organs. "Father Smith" made use of a pedal for shutting off the loud stops of a small organ after they had been drawn by hand, and this seems to have been the only thing of the kind known in England till the invention of the well-known composition pedals for producing stop-combinations, by Bishop, in the early part of the nineteenth century.

Digitized by Google

Verleger und Redakteur — jeder warf dem andern vor, die Aufnahme verschuldet zu haben —, und so kündigte Hartmann bereits für Ende Juli Herloßsohn die Redaktion. Darauf suchte sich — der gewöhnliche Vorgang! — Herloßsohn einen andern Verleger, Hartmann einen andern Redakteur, und so erschien nun der »Komet« bei F. A. Leo, während Hartmann seine Zeitschrift zunächst, vom 1. Oktober 1830 an, unter der Redaktion von Ludwig Storch, später unter der von Dr. Eduard Bönecke, unter dem Titel »Unser Planet« fortsetzte.

In dieser Zeitschrift »Unser Planet« steht nun in der Nummer vom 21. März 1834 ein Aufsatz: »Die Musik. Hinweisung auf eine neue musikalische Zeitschrift mit deren Prospekt«. Darauf folgt der Prospekt selbst, der dann auch, fast wörtlich, an der Spitze der ersten Nummer der »Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik« vom 3. April 1834 wiederkehrt. Während aber der Prospekt die schon bestehenden musikalischen Zeitungen mit ein paar sanften Worten streichelt — »wie sollten die Herausgeber die Vorzüge der bestehenden, höchst achtbaren Organe, die sich ausschließlich mit musikalischer Literatur beschäftigen, nicht anerkennen wollen!« —, ergeht sich der einleitende Aufsatz des »Planeten« in heftigen Angriffen auf sie. Er beginnt zwar mit sehr trocknen und banalen Betrachtungen über die Notwendigkeit und den Segen musikalischer Bildung, ruft dafür Plato und Aristoteles, Quintilian und Pythagoras zu Zeugen an, wendet sich aber dann mit einem kühnen »Und darum« zu dem neuen Unternehmen, das »als einziges in seiner Art« auftrete, und fährt dann fort:

»Denn was sind die wenigen musikalischen Zeitschriften, die bis jetzt bestehen? Nichts als Tummelplätze für verknöcherte Systeme, denen kaum der beste Wille einen Tropfen Lebenssaft entpreßt, nichts als Reliquien veralteter Doktrinen, denen man immer lauter und lauter die Verehrung verweigert, nichts als Einseitigkeit und Starrheit, an denen man mitleidig vorübergeht, oder auch Konvolute von individuellen überspannten Ansichten, Vorurteilen, unfruchtbaren persönlichen Zänkereien und Parteilichkeiten, vor denen den besseren Kunstjüngern ekelt. Keine von den wenigen, vielleicht die »Cäcilia« ausgenommen, ist imstande, das wahre Interesse der Musik zu fördern, keine vermögend, den Anforderungen, welche mit Recht gemacht werden, zu entsprechen, keine, die ein wenn nicht ein all-, doch mehrseitiges Genüge leisten und darum ihr Leben für die Dauer fristen kann. Über sie schwingt sich nun gleich einem Phönix in frischester Lebensfülle empor die neue musikalische Zeitschrift. Sie ist von Männern gegründet und geleitet, welche mit reichen Kenntnissen und Erfahrungen in der Musik ausgestattet sind, und wird von einer Gesellschaft unterstützt, deren jedes einzelne Glied als Repräsentant seiner Kunst auftreten kann und auf Lorbeeren rechnen darf. Alle betätigten Teilnehmer an der neuen Zeitschrift sind ausgerüstet mit derjenigen poetischen Kraft und mit der geistigen und sittlichen Bildung, die allein eine Auszeichnung auf dem Gebiete der Musik möglich machen. Alle sind über Schul- und Parteigeist erhaben und sind zu theoretischer und praktischer Selbständigkeit aufgestiegen, ihre Urteile werden darum frei, jeder Rücksichtnahme ledig und nur im Interesse der Kunst gefällt sein. Alle glühen dabei von demjenigen Enthusiasmus, ohne welchen nie etwas Bedeutendes und Großes ins Werk gesetzt worden ist, und alle haben endlich ihren Beruf vollkommen erkannt und sich selbst die hinreichendste Rechenschaft von dem Ziele gegeben, das sie mit Liebe und mit unermüdlichem Eifer sich

Digitized by Google

zur Ehre und ihrer Kunst zum Heile erstreben wollen. Sie werden gewi nur Geistes- und Sinnesverwandte in ihren Bund aufnehmen und zum Lau nach ihrem Ziele zulassen.«

Obwohl der ganze Aufsatz von der Redaktion des »Planeten« unterzeichne ist, so gehört doch nicht viel Stilgefühl dazu, sich zu überzeugen, daß dies Sätze nicht aus der Feder des Herrn Dr. Bönecke geflossen sein könne der die einleitenden Betrachtungen über die Bedeutung der Musik im al gemeinen geschrieben hat. Möchte ich auch nicht mit unbedingter Sicher heit behaupten, Schumann habe sie geschrieben — sie klingen sehr Schumannis aber doch nicht ganz —, so kann doch kaum ein Zweifel darüber sein, da die darin ausgesprochnen Gedanken dem Redakteur oder dem Verleger des »Planeten« von den Gründern der »Zeitschrift für Musik« mündlich oder schriftlich zugesteckt worden waren. Wahrscheinlich schriftlich, denn be bloß mündlicher Anregung wäre doch viel verloren gegangen, und es scheint nichts verloren gegangen zu sein.

Eine Woche vor dem Erscheinen der ersten Nummer der neuen Zeitschri schlossen nun die vier Gründer — Wieck, Schumann, Schunke und der Pianist Knorr — mit dem Verleger Hartmann folgenden Kontrakt ab, der bisher ganz unbekannt gewesen ist, sich aber im Original, von allen fünf Beteiligten eigenhändig unterzeichnet, im Leipziger Ratsarchiv erhalten hat

Zwischen Hrn. F. Wieck, Hrn. R. Schumann, Hrn. L. Schunke und J. Knorr als Herausgebern und Hrn. C. H. F. Hartmann als Verleger ist unter dem heutigen Tage folgender aufrichtige und ernstliche Verlagskontrakt über die von den erstern 4 Herren in dem Hartmann'schen Verlage herauszugebende neue Leipziger Zeitschrift für Mu verabhandelt und abgeschlossen worden; nämlich

§ 1. Die Herren F. Wieck, R. Schumann, L. Schunke und J. Knorr haben die neue Leipziger Zeitschrift für Musik gegründet, und der Herr Buchhändler C. H. F Hartmann hat dieselbe als Verleger übernommen.

§ 2. Diese Zeitschrift, ihr Titel, Plan und Tendenz ist das Eigentum der genannten 4 Herren, welche Hrn. Hartmann den Verlag derselben von Ostern 1834 bis Ostern 1837 überlassen werden. Ein Intelligenzblatt für Inserate, welches jedoch separat gegeben werden muß und keine Aufsätze enthalten darf, gehört Hrn. Hartmann.

§ 3. Hr. Hartmann verspricht, die Zeitschrift unter seiner Verantwortlichkeit wöchentlich in 2 einzelnen halben Bogen nach dem Schema des eingehefteten Druckbogens (und nach Befinden mit einer Notenbeilage) erscheinen zu lassen, für alles Porto zu stehen und für das Institut diejenigen musikalischen Zeitungen kommen zu lassen welche die Herausgeber als notwendig für ihre Arbeiten erachten. Den Preis der Zeitschrift stellt er auf 2 Th. 16 Gr. ord. oder 2 Th. netto jährlich, solange wöchentlich nur zwei Nummern in einem halben Bogen erscheinen.

§ 4. Hr. Hartmann zahlt den 4 Herausgebern für den gedruckten Bogen 10 Th. Pr. Cour. als Honorar. Es wird aber dabei nach Zeilen gemessen, und Titelüberschriften der Aufsätze und unvollendete Zeilen gelten für voll, die Arbeiten mögen Originale oder Travestierungen sein.

§ 5. Das vorerwähnte Honorar wird den 4 Herausgebern einstweilen gut geschrieben und der ganze Betrag ihnen hernach gleich ausgezahlt, wenn Hr. Hartmann über fünf Hundert Exemplare von der Zeitschrift absetzt. Werden über sieben Hundert Exempl. abgesetzt, so bekommen die 4 Herausgeber außer den fortbestehenden 10 Th. für den Bogen von jedem einzelnen Exemplare eines folgenden Hunderts 1 Th (als die Hälfte des Nettopreises) von Hrn. Hartmann ausgezahlt, welchen Überschuß sie nach Maßgabe ihrer Arbeit unter sich teilen werden.

§ 6. Sollte der bereits auf 500 Exemplare gestiegene Absatz einmal wieder sinken so wird das Honorar von 10 Th. für den Bogen den 4 Herren nichtsdestoweniger von Hrn. Hartmann fort entrichtet, da anzunehmen, daß der Absatz bald wieder steigt.

Digitized by Google

§ 7. Mitarbeiter, hiesige und auswärtige, erhalten sogleich und unter allen Umständen 10 Th. für den Bogen. Sollte einer oder der andere, dessen Beiträge für den Flor der Zeitung als besonders notwendig erachtet werden, 15–20 Th. für den Bogen verlangen, so wird ihm dies von Hrn. Hartmann zugestanden; doch urgiert derselbe, daß eine solche Ausnahme sich nicht über 4 Bogen jährlich erstrecken dürfe. Mitarbeiter kann aber Hr. Hartmann ohne Zustimmung der 4 Herausgeber nicht wählen.

§ 8. Die Honorarauszahlung an die 4 Herren geschieht vierteljährlich; die Generalabrechnung mit denselben ist in der Woche nach Pfingsten. Sämtliche aufs Geschäft Bezug habenden Bücher?] und Rechnungen legt Hr. Hartmann den Herausgebern auf Verlangen jederzeit vor.

§ 9. Sämtliche Briefe, Correspondenzen, Aufsätze und Musikalien, welche Hiesige oder Auswärtige für die Zeitschrift einschicken, werden von Hrn. Hartmann an den Redacteur, Hrn. Knorr, befördert und bleiben das Eigentum der 4 Herren.

§ 10. Hr. Knorr übernimmt insbesondere die Redaction der genannten Zeitschrift, d. h. er führt den Briefwechsel mit Auswärtigen, hält über die eingeschickten Briefe, Correspondenzen, Aufsätze und Musikalien eine eigne Liste, bestimmt (mit Einwilligung der übrigen Herausgeber) was für Mss. gedruckt und honoriert werden sollen, besorgt die Oeconomie, erste Correctur und Revision der Blätter. Dafür zahlt ihm Hr. Hartmann gleich anfangs und unter jeglichen Verhältnissen 25 Th. vierteljährlich postnumerando; hat der Absatz 700 Exemplare überstiegen 37 Th. 12 Gr. vierteljährlich; hat er 1000 Exempl. überstiegen, 50 Th. vierteljährlich, jedesmal postnumerando.

§ 11. Finden sich nach einem Jahre nicht 500 Abnehmer, so können die Unternehmer den Contract aufheben.

§ 12. Veränderungen in der Person des Verlegers können nur mit Genehmigung der Herausgeber erfolgen.

§ 13. Härtere Contractverletzungen bringen den Verlust des Contracts zu Wege.

§ 14. Sollte eine solche Veränderung eintreten, so darf Hr. Hartmann die Zeitschrift, auch unter einem veränderten Titel, überhaupt musikalische Blätter, nicht eher herausgeben als nach 6 Jahren oder mit Zustimmung der 4 Herren.

§ 15. Jeder der 4 Herausgeber erhält 2 Exempl. der Zeitschrift gratis.

§ 16. Ist einer der Mitarbeiter geneigt, ohne Honorar zu arbeiten, so hat er auf 1 Freiexempl. Anspruch.

§ 17. Diejenigen, welche die Hauptarbeiten machen, liefern auch die Chronik.

§ 18. Verringert sich die Zahl der 4 Herren durch irgend einen Zufall, so geht das Eigentumsrecht auf die übrigen über.

§ 19. Noch ist unter den 4 Herren wöchentlich eine Conferenz zur Besprechung festgesetzt. Sie verpflichten sich, derselben pünktlich beizuwohnen. Fehlt einer, so gelten die gefaßten Beschlüsse der übrigen drei. Zwei können nichts entscheiden, es müßten denn die fehlenden ihre Einwilligung gegeben haben.

§ 20. Sind die Stimmen der 4 Herren in zweifelhaften Fällen geteilt, so entscheidet Hr. Kapellmeister Stegmayr[1]) oder, wenn dieser nicht zu finden, Herr Musikhändler Hofmeister.

Mit vorstehendem Allem sind die Parteien gegenseitig einverstanden; sie erklären und acceptieren solches als ihre ernstliche Willensmeinung gegenseitig bestens und entsagen allen dagegen zu machenden Einreden, wie solche Namen haben möchten, und haben darüber den gegenwärtigen Aufsatz in zwei gleichlautenden Exemplarien eigenhändig untschrieben und ausgewechselt.

Leipzig, d. 26. März 1834.

Es ist auffällig, daß Schumann, der nie eine Zeile in den »Planeten«, dagegen 1833 mehrere Aufsätze in den »Kometen« geschrieben hatte, jetzt, wo es galt, eine eigne musikalische Zeitschrift zu gründen, nicht zu Herloß-

1) Stegmayr hielt sich damals in Leipzig auf.

sohn's Verleger Leo, sondern zu Hartmann ging. War Hartmann nur deshalb gewählt worden, weil vielleicht Leo abgelehnt hatte? Für den Druck kam es ja auf eins hinaus, denn »Planet« und »Komet« wurden beide in der Hofbuchdruckerei in Altenburg gedruckt, und dorthin wanderten nun auch die Manuskripte für die neue Zeitschrift für Musik. Der Kontrakt ist sehr scharf abgefaßt. Er klingt, als ob die Gründer dem Verleger nicht recht getraut hätten; er klingt aber auch, als ob einer dem andern nicht recht getraut hätte.

Dieses Mißtrauen war nicht unberechtigt. Schon nach drei Vierteljahren kam es zwischen den Herausgebern und dem Verleger zu Mißhelligkeiten. Am 28. November schreibt Schumann von seiner Vaterstadt Zwickau aus, wohin er sich geflüchtet hatte, um seinen Freund Schunke, der an der Lungenschwindsucht litt und dessen Ende täglich zu erwarten war, nicht auslöschen sehen zu müssen, an Herrn von Fricken in Asch: »Leider erhielt ich mit ihrem Brief einen andern von Knorr, der meine Anwesenheit in L[eipzig] notwendig machen könnte. Es betrifft die musikalische Zeitung. Künftigen Montag [1. Dezember] erfahr' ich, ob sich die Sache durch einen Bevollmächtigten schlichten läßt.« Am 7. Dezember starb Schunke 24 Jahr alt. Die Nummer vom 8. brachte an ihrer Spitze die Todesanzeige: »Ludwig Schunke, einzig als Künstler wie als Mensch, Mitgründer dieser Zeitschrift, beschloß heute seine irdische Laufbahn«[1]). In der Nummer vom 18. gab Hartmann die Erklärung ab, daß von dieser Nummer an in der Redaktion eine Veränderung eintreten müsse. »Ein Teil der bisherigen Herren Herausgeber ist freiwillig, ein anderer durch Umstände(!) von mir(!) dazu veranlaßt von den Redaktionsfunktionen zurückzutreten; trotz dieser Veränderung aber ist die Fortführung der »neuen musikalischen Zeitschrift« in sicheren und erfahrenen Händen geblieben, so daß dieses in reger Kunstliebe begonnene Institut mit voller Kraft fortgeführt werden wird.« Wenige Tage später aber, in der Nummer vom 29. Dezember, zeigte Hartmann den Mitarbeitern und Abonnenten an, daß er sein Verlegerrecht an dieser Zeitschrift nach heute [27. Dez.] zustande gekommener freundschaftlicher Übereinkunft mit der Redaktion an Johann Ambrosius Barth verkauft habe, und Barth machte in der »Leipziger Zeitung« vom 30. Dezember bekannt, daß die neue Leipziger Zeitschrift für Musik, herausgegeben von Robert Schumann, von 1835 an bei ihm erscheinen werde; an der bei der Gründung der Zeitschrift ausgesprochnen Tendenz, »die alte würdige Zeit anzuerkennen, die letztvergangne als eine unkünstlerische zu bekämpfen und eine neue, poetischere zu beschleunigen« werde auch ferner festgehalten werden. Als einziger Herausgeber war also nun Schumann an die Spitze der Zeitschrift getreten, und er eröffnete den neuen Jahrgang mit jener köstlichen »Thronrede«, worin er namentlich die Grundsätze darlegt, nach denen die Zeitschrift schon bisher das Amt der Kritik verwaltet habe und auch weiter zu verwalten gedenke gegenüber »den drei Erzfeinden aller Kunst, den Talentlosen, den Dutzendtalenten und den talentvollen Vielschreibern«.

1) Am 11. Dezember brachte die Zeitschrift eine Schilderung des Begräbnisses, mitgeteilt bei Erler, wo sie irrtümlich Schumann zugeschrieben ist, der gar nicht beim Begräbnis gewesen war, und wo bedauert wird, daß das von Lampadius am Grabe gesprochne Gedicht nicht mehr aufzufinden gewesen sei. Es ist aber gedruckt in dem vollständigeren Bericht in der »Sachsenzeitung« vom 18. Dezember, auf die übrigens die Neue Zeitschrift ausdrücklich verweist.

Digitized by Google

Was war nun inzwischen geschehen? Was hatte den Bruch herbeigeführt? Wasielewski erzählt, da Schunke gestorben, Wieck und Knorr zurückgetreten seien, so habe sich Schumann nun als einzigen Besitzer der Zeitschrift betrachtet und habe beabsichtigt, »unter dem Vorwande mannigfacher Unordnungen, welche sich der Verleger hatte zuschulden kommen lassen«, sie anderweit in Kommission zu geben. Hiergegen habe Hartmann protestiert, da er den Verlag mit Opfern ins Werk gesetzt und bisher ohne sonderlichen Erfolg fortgeführt habe; endlich aber sei er durch Zahlung einer Abstandssumme zum Rücktritt bewogen worden. Bei dieser Darstellung stützt sich Wasielewski, vielleicht abgesehen von mündlichen Mitteilungen, namentlich auf zwei Briefe Schumann's. Schon am 18. August 1834 klagt Schumann Töpken in Bremen gegenüber, der Verleger habe die Herausgeber so lange warten lassen, daß sie mit dem Blatt um vierzehn Tage zurück seien, doch seien gestern in einer feierlichen Konferenz so ernste Maßregeln getroffen worden, daß binnen einem Monat alles aufs herrlichste in Gang sein werde. Und am 14. Dezember bittet er Fischhof in Wien dringend um Beiträge für die Zeitschrift und schreibt: »Wir hätten keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, so geschieht jedenfalls zu Ostern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es sind genug Beschwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird sich sträuben, und die Sache kann verwickelt werden. Einstweilen darf aber die Zeitschrift nicht stocken, die sich so großer Teilnahmen erfreut.«

Die Darstellung Wasielewski's ist im ganzen gewiß zutreffend, aber doch nicht erschöpfend. Ohne Zweifel war Hartmann zum Teil schuld an der unerfreulichen Lage der Zeitschrift. Er hatte sich zuviel aufgeladen: den Planeten, die Sachsenzeitung — ein Tageblatt, das er auch mit vom 1. Januar 1830 an verlegte —, die Zeitschrift für Musik. Das alles gleichzeitig zu besorgen, dazu gehörte wohl mehr Rührigkeit und Leistungsfähigkeit, als er aufbringen konnte. Aber er war nicht allein schuld. Ein etwas andres Gesicht zeigen die Vorgänge doch in einen Aktenstück des Leipziger Ratsarchivs aus dem Januar 1835, demselben, worin sich der schon mitgeteilte Kontrakt erhalten hat.

Am 2. Januar, an dem Tage, wo eigentlich die erste Nummer des neuen Jahrgangs erscheinen sollte, reichte Knorr bei der Leipziger Bücherkommission ein Schreiben ein, worin er sich mit Hinweis auf den Kontrakt über Schumann's Vorgehen beschwerte, durch das er an seinem Eigentum verletzt und an seiner Ehre gekränkt sei, dagegen protestierte und die Bücherkommission ersuchte, Schumann und Barth die Herausgabe der Zeitschrift zu verbieten. Die Eingabe wurde beiden zur Äußerung vorgelegt. Barth erklärte, daß ihn der Verlag der Zeitschrift nur »mittelbar interessiere«, da er Schumann überlassen bleibe, und er sich auf dessen Gesuch nur habe bereit finden lassen, den Debit zu übernehmen. Schumann aber reichte am 12. Januar ein Entgegnung ein (verfaßt von dem Advokat H. L. Schleinitz), worin er folgendes ausführte. Der Kontrakt, auf den sich Knorr beziehe, sei schon längst durch seine eigne Schuld gelöst. Knorr habe zwar »unter vielfach nötiger Beihilfe der übrigen Miteigentümer« die Redaktion bis gegen Ende des Jahres »so oberflächlich« besorgt. Aber Mitte Dezember habe er, nachdem er sich schon mehrere kontraktwidrige Anmaßungen habe zuschulden kommen lassen, endlich »das ganze Unternehmen durch widerrechtliche Zurückhaltung des zur Fortsetzung der Zeitschrift unumgänglich notwendigen Manuskripts

gestört« und sei, mehrfacher Aufforderungen des Verlegers ungeachtet, nie zur Herausgabe zu bringen gewesen. Ferner habe er sich seitdem um die Redaktion gar nicht mehr bekümmert, trotz wiederholter Aufforderungen sich sogar geweigert, sie weiter zu führen, so daß sie der Verleger auf seine Kosten von fremden Händen [C. Banck] habe besorgen lassen müssen. Die letzten drei Nummern des Jahres seien ganz ohne Mitwirkung Knorr's erschienen. Um die dadurch für den Verleger entstandnen Nachteile auszugleichen, habe Schumann den Verleger durch Zahlung einer bedeutenden Geldsumme zufrieden stellen müssen. Darauf sei Hartmann am 24. Dezember im Beisein und mit Zustimmung Knorr's vom Kontrakt zurückgetreten und habe seine Rechte auf Schumann übertragen. Zum Beweise dafür legte Schumann eine von ihm geschriebene, von Hartmann und Knorr mit unterschriebene, mit dem Siegel der Redaktion untersiegelte Aufforderung an das Oberpostamt vom 26. Dezember vor, worin der Post mitgeteilt wird, daß von heute an sämtliche für die Zeitschrift eingehende Sendungenn allein Schumann einzuhändigen seien. Hieraus ergebe sich zur Genüge, daß die jetzt bei Barth herauszugebende Zeitschrift zu Knorr »durchaus in keinem Verhältnisse« stehe, sondern ein neues Unternehmen sei, das allein von Schumann ausgehe und einzig und allein ihn berühre. Alle Einwendungen, die Knorr dagegen mache, seien teils unrichtig, teils reine Vexationen.

Inzwischen war Knorr zu Ohren gekommen, daß Schumann geäußert habe, er werde die Zeitschrift auch ohne Knorr's Zutun und unter einem andern Titel herausgeben. Auch hatte Schumann am 4. Januar an die Abonnenten folgende Mitteilung versandt: »Die Feststellung der neuen Geschäftsverhältnisse könnte das Erscheinen der ersten Nummer unsrer Zeitschrift noch einige Tage aufhalten. Wir bitten die geehrten Abonnenten um Nachsicht und hoffen am Schluß des Monates die Nummern 1—8 zusammen mit dem Bildnisse Ludwig Spohrs verschicken zu können.« Auf Grund dieser Tatsachen machte Knorr am 16. Januar eine zweite Eingabe bei der Bücherkommission und verlangte, daß nunmehr an das Konsistorium Bericht erstattet würde. Auch hierauf erwiderte Schumann, von Schleinitz unterstützt. Die Mitteilung vom 4. Januar sei nicht an die Abonnenten der früheren, sondern der neuen Zeitschrift gerichtet; die Zahl der früheren sei durch die nachlässige Redaktion so gering geworden, daß eine Fortsetzung der alten Zeitschrift ganz unmöglich geworden sein würde. »Hat Herr Knorr Lust — schließt Schumann seine Erwiderung —, so kann er ja versuchen, mit Herrn Hartmann die frühere Zeitschrift fortzusetzen, vielleicht findet er so, was ihm genügt, ich mag aber nichts damit zu tun haben.« Man sieht: die Sachlage war bis dicht an den Punkt geraten, wie vier Jahre früher die zwischen Hartmann und Herloßsohn. Beinahe hätte es eine Konkurenzzeitschrift gegeben!

Am 3. Februar beschloß die Bücherkommission an das Konsistorium Bericht zu erstatten und den Parteien davon Mitteilung zu machen. Noch an demselben Tage aber ging eine von Knorr und Schumann gemeinschaftlich unterzeichnete Zuschrift ein, worin Knorr erklärte, daß er sich mit Schumann verglichen und vereinigt habe und seine Protestation zurückziehe, so daß Schumann mit der Zeitschrift für Musik »als mit seinem wohl erworbenen Eigentume schalten und gebahren« könne. Bekanntlich mußte aber Schumann als Eigentümer seiner Zeitschrift so große Opfer für sie bringen, daß er einen Teil seines kleinen väterlichen Erbes dabei zusetzte und froh ge-

Digitized by Google

wesen sein wird, als er vom 1. Juli 1837 an statt des bloßen Kommissionärs Barth in Robert Friese wieder einen wirklichen Verleger für sie gewonnen hatte.

Leipzig. **Gustav Wustmann.**

Das dritte deutsche Bachfest in Eisenach.

Als vor zwei Jahren, im Juni 1905, die Berliner Singakademie mit dem Philharmonischen Orchester in Eisenach drei Bachkonzerte gab, da begleitete man die Secco-Rezitative in den beiden Passionen mit der Orgel, die dagegen bei den Chorälen sowie auch etwa bei zweistimmigen Stellen pausierte, oder man ließ Solobaßstellen, wie im zweiten Satz des ersten brandenburgischen Konzerts von fünf Kontrabässen und ebensovielen Violoncellis spielen, oder man führte trotz des Dabeiseins eines Cembalisten den zweiten Satz des Doppelkonzerts für zwei Violinen ohne Klavierbegleitung auf und manches derartige mehr. Und zwei Jahre später, am 26.—28. Mai 1907, führten teilweise die gleichen Künstler am dritten deutschen Bachfest Bachsche Werke auf, mit dem Unterschied aber, daß sie sich vollständig den Aufführungsprinzipien anschlossen, die die neue Bachkunde bis dahin aufgestellt hat. Wie wir sehen werden, liegt hierin auch das Hauptverdienst des dritten deutschen Bachfestes.

Die Programmfrage ist für jedes Musikfest von großer Wichtigkeit, bei Bachfesten spielt sie aber eine ganz besondere Rolle, weil man einesteils noch keine lange Praxis hinter sich hat und ferner Aufgaben zu lösen sind, wie sie z. B. bei Beethoven- oder Mozartfesten nicht mehr gelöst werden können, weil die bedeutenden Werke längst bekannt sind. Die Satzungen der Neuen Bachgesellschaft enthalten auch unter dem Paragraphen »Bachfeste« den Satz, daß diese dazu dienen sollen, »solche Bach'sche Werke, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen«. Die bisherigen zwei Bachfeste waren in dieser Beziehung mit gutem Beispiele vorangegangen, das Berliner und das Leipziger Bachfest hatten eine Reihe von Vokal- wie Instrumentalwerken gebracht, die weiteren Kreisen noch unbekannt waren. Wenn das Eisenacher Bachfest von diesem statutenmäßigen Prinzip abwich und zur Hauptsache die allerbekanntesten Werke Bach's zusammentrug, gleichsam ein Repertorium von solchen bot, so mögen hier ja allerdings manche äußere Gründe bestimmend gewesen sein; es läßt sich aber nicht leugnen, daß für die Sache Bach's und der Neuen Bachgesellschaft dadurch nicht sehr viel getan wird. Vor allem begeben sie sich dadurch des erzieherischen Einflusses; anstatt anzuspornen, immer tiefer in das Meer Bach'scher Schätze einzutauchen, machen sie bequem, verleiten zum Stillstand, statt zu energischem Weiterschreiten. Dieser Eindruck müßte auf alle Fälle vermieden werden, es müßte auch unter erschwerenden Umständen eine größere Anzahl weniger bekannter Werke erschlossen werden. Wenn dies auf dem Gebiete der Chorkantate nicht möglich war, weil der Festchor (die Leipziger Thomaner) und das Festorchester (Weimaraner Hoforchester) keine Zeit und keine Gelegenheit zu gemeinsamen Proben hatten, wie man annehmen muß, so wäre es doch für alle Fälle möglich gewesen, auf dem Gebiete der Kammermusik ein bischen die Initiative zu ergreifen.

Es hat aber den Anschein, als wollte man immer für die gleichen Werke einstehen. Am ersten Bachfest kam z. B. die zweite, am zweiten die dritte und am dritten die erste der sechs Klavier-Violinsonaten zum Vortrag: die Bachgesellschaft hatte noch ein übriges getan, und diese Sonaten auch nochmals herausgegeben, obgleich sie schon lange in billigen Ausgaben vorhanden sind. Fortwährend, d. h. drei Feste hintereinander für die gleiche Sammlung und dabei gerade noch für die bekanntesten und eingänglichsten Stücke einzustehen, hat nun sicher nicht sehr viel Zweck, besonders wenn die Ausführung berechtigte Forderungen vermissen läßt. Hingegen ist noch keine einzige Flöten-, noch keine Gamben-, oder Triosonate auf einem Bachfeste erklungen. Von den brandenburgischen Konzerten erklang ein Konzert (Nr. 1) schon zum zweitenmal auf Bachfesten, während das sechste in B dur so gut wie noch gar nicht erschlossen ist; die allerwenigsten werden es jemals gehört haben. Und von Klavierkonzerten wählte man gleich das allerbekannteste in d moll aus, das schon seit Mendelssohn zum Repertoire der Klavierspieler gehört. Oder: wird ein Konzert für zwei Klaviere gespielt, dann muß es gerade das allerbekannteste, das in C dur sein, usw.; bei jeder Instrumentalnummer dieses Bachfestes konnte man eine ähnliche Anmerkung machen. Und hier lassen sich kaum Entschuldigungen finden, da Kammermusikwerke sich wohl auch in Berlin studieren lassen. Vor allem wird man einmal mit der Frage der Übertragung von Klavierkonzerten auf das Originalinstrument Ernst machen müssen, und wenn es die Bachfeste nicht tun, dann hat kein Mensch ein Recht, den Violinvirtuosen einen Vorwurf zu machen, wenn sie ihr ganzes Leben lang nichts anderes als die zwei Violinkonzerte spielen. Wo gibt es aber bessere Gelegenheiten, ein derartiges Bach'sches Konzert unter das Publikum zu bringen, wie an Bachfesten? Welch gute Gelegenheit wäre es gewesen, das von G. Schreck übergeführte G moll-Konzert vorzutragen! War es schon zu bedauern, daß das Konzert nicht als Publikation der Neuen Bachgesellschaft erschien, so sollte man doch auf keinen Fall die Verbreitung eines solchen Werkes versäumen. Man erzählte mir in Eisenach, daß das Doppelkonzert für zwei Klaviere in C moll in letzter Zeit übertragen worden und in einem Berliner Verlag erschienen sei (Näheres konnte ich nicht erfahren). Diese Übertragung wird vermutlich gar nicht bekannt werden, weil sie der planmäßigen Einführung bedarf und einem Publikum vermittelt werden sollte, das zu Bach'schen Werken wirkliche Beziehungen hat. Statt dieses Konzertes konnte man auf beiden Eisenacher Bachfesten das Allerwelts-Doppelkonzert in D moll hören.

Einen Hauptzweck ihres Wirkens sieht die Neue Bachgesellschaft in dem Erschließen des Bach'schen Kantatenschatzes. Waren die zwei ersten Bachfeste hier überaus zielbewußt vorgegangen, so verschloß sich das Eisenacher Bachfest dieser Frage fast völlig. Wie schon angedeutet, lagen hier die Gründe teilweise in den Chorverhältnissen, obgleich wohl nichts im Wege gestanden hätte, wenn statt einer Motette oder statt eines Satzes aus einer Solokantate gleich ein vollständiges Werk dieser letzteren Gattung, also im ganzen zwei Solokantaten in dem Kirchenkonzert aufgeführt worden wären. Bruchstücke (gemeint ist die erste Arie aus der Kantate »Liebster Jesu, mein Verlangen«) dürften auf Festen nicht vorgebracht werden, weil man dadurch etwas unliebsam an unsere gewöhnlichen Konzerte erinnert wird, in denen die Sänger ihre Favoritnummern zum besten geben. So beschränkte sich der Anteil des Chores auf den Vortrag dreier Motetten (»Ich lasse dich

nicht«, »Fürchte dich nicht« und »Singet dem Herrn«; letztere mußte in einem Kammermusikkonzert vorgetragen werden) und einigen vierstimmigen Liedern. War das letztere überaus verdienstlich, so kann natürlich mit den Motetten nur immer wieder bewiesen werden, daß es auf diesem Gebiete nichts Herrlicheres gibt, und da der Vortrag dieser Werke das Beste, vor allem das am genauesten Ausgearbeitete des Festes ausmachte, so wurde die Größe Bach'scher Kunst hier am offenkundigsten; es ist also derjenige Bach, der keiner ihm sich widmenden Gesellschaft bedarf, noch je bedurft hat. Pädagogisch läßt sich aber mit dem vollendeten Vortrag Bach'scher Motetten ebenfalls nicht viel erzielen, weil den Musikdirektoren an kleineren Städten diese Werke (mit Ausnahme von »Ich lasse dich nicht«) bei den jetzigen Chorverhältnissen verschlossen bleiben müssen und man ihnen einzig den Mund wässrig macht. So bieten die Motetten ganz einzige Genüsse, und eine oder die andere wird man an einem Bachfest nie missen mögen, aber die Bachgesellschaft hat wohl andere Zwecke, als die Größe Bach's immer wieder auf einem Gebiete zu betonen, über das keinerlei Zweifel besteht und das leider nur so wenige Werke aufweist. Hingegen wird man seine Aufmerksamkeit auf ein Gebiet richten müssen, das gerade auch für die Musikdirektoren kleinerer Städte in Betracht kommt: Das sind die Kirchenkantaten von deutschen Vorgängern und Zeitgenossen Bach's. Die weitsichtig angelegten Statuten der Neuen Bachgesellschaft haben diesen Umstand auch ins Auge gefaßt, wenn sie schreiben, daß bei den Bachfesten auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen J. S. Bach's oder von Vorgängern oder Nachfolgern seines Kunstschaffens geboten werden können. Bis dahin hat man an den Bachfesten in dieser Beziehung sehr stark experimentiert, und es wird allmählich Zeit, daß man ein bischen planmäßig vorgeht. Das erste Bachfest verfuhr am konsequentesten und brachte einzig Bach'sche Werke, im zweiten hörte man neben einigen Klavierstücken aus dem 17. Jahrhundert besonders einige Stücke von Händel, die damals aber im allgemeinen ziemlich übel vermerkt wurden. Auch ich möchte dafür stimmen, daß man unter den gegenwärtigen Verhältnissen an Bachfesten Händel ganz beiseite läßt. Einmal hat es Händel nicht nötig, bei Bachfesten Gastrollen zu geben oder besser hausieren zu gehen, wenn die Bachgemeinde dabei mit scheelen Augen zusieht, dann aber sind auch wichtigere Aufgaben zu lösen, von denen gleich die Rede sein wird. Am dritten Bachfest machte man aber den recht unglücklichen Versuch, Werke der vier Söhne Bach's zum Vortrag zu bringen und sie mitten unter Sebastiansche zu stellen, wodurch eine heillose Stilvermengung entstand, abgesehen davon, daß die Auswahl sehr fragwürdig war und starken Zufällen, nicht künstlerisch-wissenschaftlichen Erwägungen ihr Dasein verdankte. Wenn Musiker an so wichtigen Festen Werke von wenig bekannten älteren Komponisten aufführen wollen, dann werden sie unter allen Umständen gut tun, sich an Fachleute zu wenden. Vollends mit Arrangements vorzutreten, wie es bei des Bückeburger Bach's Zyklus »Die Amerikanerin« (außer der Übertragung des Orchesters auf das Klavier fand auch eine Transposition statt) geschah, ist eines Bachfestes nicht würdig. Der Gedanke, Werke der Söhne Bach's zum Vortrag zu bringen, ist sicher ganz schön, aber er muß in ganz anderer Weise ausgeführt werden.

Vorläufig verdienen aber die Vorgänger Bach's, besonders auf dem Gebiete der Kirchenkantaten weit mehr Berücksichtigung, und zwar aus Gründen der Nützlichkeit; Bach'sche Kantaten sind für viele Chöre und Orchester,

Digitized by Google

von den Solisten gar nicht zu reden, zu schwer, so daß regelmäßige Aufführungen fast ausgeschlossen und nur unter ganz glücklichen Umständen möglich sind. Wird ferner eine Bach'sche Kantate, die so viele detaillierte Ansprüche stellt, mittelmäßig oder schlecht aufgeführt, so ist von einem Genuß nicht gerade die Rede und die Erziehung zu Bach wird illusorisch. Bach wird immer das höchste Ziel eines protestantischen Kirchenchores sein, aber es stellt sich heute noch als sehr notwendig heraus, Vorstufen zu ihm zu errichten, vor allem auch deshalb, um in den Geist dieser Zeit immer mehr einzudringen, abgesehen davon, daß hier künstlerisch vollwertige Werke vorliegen. Und hier könnte gerade an Bachfesten gezeigt werden, was schon jetzt wenigstens in den Buxtehude, Tunder, Weckmann gewidmeten Denkmälerbänden sich für unsere Zeit als überaus nützlich erweist. Daß man gerade auch von Buxtehude, dessen 200. Todestag die Bachgemeinde allen Anlaß hat, in Dankbarkeit zu feiern, nichts, nicht einmal eine Orgelkomposition aufführte, war ein Versäumnis, das sich nicht ohne weiteres gut machen läßt.

Dies alles betraf die Programmzusammenstellung, die aber noch nicht ganz erledigt ist. Man wird in Zukunft auch der Länge der Programme eine größere Aufmerksamkeit schenken müssen. Das Leipziger Bachfest hatte mit seinem Kantatenkonzert zu große Ansprüche an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer gestellt, woran besonders die genauen Wiederholungen eine Schuld trugen. das Eisenacher Bachfest ging aber besonders in seinem ersten über $2^1/_2$ Stunden ohne Pause dauernden Kammermusikkonzert zu weit. Vier große Konzerte (C dur für zwei Klaviere, E dur für Violine, D moll für Klavier, 1. brandenburgisches), die H moll Suite und die Motette »Singet dem Herrn« sind zu viel, besonders wenn man bedenkt, daß für kein einziges dieser Werke irgendwelche besondere Notwendigkeit zur Aufführung vorlag. Auch einem andern Umstand wird man gut tun, seine Beachtung zu schenken, der Auswahl von Stücken mit obligaten Instrumenten. So hörte man in dem Kirchenkonzert unheimlich viel Oboe, nämlich in dem Orgeleinleitungssatz zu der Kantate »Gott soll allein mein Herze haben«, dann sehr ausgiebig in der Solokantate »Siehe ich will viel Fischer aussenden«, nämlich in drei Sätzen, und damit nicht genug, war noch eine Arie (»Liebster Jesu«) aus der gleichnamigen Kantate) mit konzertierender Oboe gewählt. Das fällt besonders auf, wenn das Spiel erheblich zu wünschen übrig läßt; es wäre aber auch unter allen Umständen zu viel.

Und nun die Aufführungen selbst. Einheitlichkeit war garantiert durch die Art der Bearbeitung, die mehr oder weniger überall den Prinzipien der wissenschaftlichen Richtung angepaßt war. Aber man verfuhr hier gerade insofern einseitig, als keine Vergleiche angestellt werden konnten. Wenn auch heute die grundlegenden Prinzipien als gesichert gelten können, so besteht doch noch in manchen Fragen teils offener, teils versteckter Widerspruch. der nicht aus der Welt geschafft wird, wenn man ihn ignoriert. So ist die Cembalofrage noch keineswegs gelöst und die Bachfeste würden gut tun, gerade hier einmal die Initiative zu ergreifen. Allenthalben wird mit dem alten Instrument oder modernen Nachbildungen experimentiert, die Bachfeste haben sich aber bis dahin ganz interesselos verhalten, obgleich schon am zweiten Bachfest (s. die Verhandlungen der Mitgliederversammlung, Bach-Jahrbach 1904 S. 79) dem Befremden Ausdruck gegeben wurde, daß lediglich der moderne Flügel zur Verwendung kam. Man wird in Zukunft auch nicht dabei stehen bleiben können, das Cembalo lediglich als Generalbaßinstrument zu verwen-

Digitized by Google

den, sondern auch als Soloinstrument. Welche Bereicherung des Festes wäre es gewesen, wenn einmal ein Klavierkonzert auf einem Cembalo zum Vortrag gekommen wäre, und zwar vorgetragen von einer Künstlerin wie Madame Landowska, die in ganz seltener Weise mit Bach und der alten Klaviermusik vertraut ist? Die Künstlerin, die in hochherziger Weise ihre Kunst einem Abend der Leipziger Ortsgruppe zur Verfügung stellte, wäre doch sicher auch für ein Bachfest zu gewinnen gewesen. Statt dessen mußte man Pianisten wie Herrn Dohnany in Kauf nehmen, der vielleicht treffliche Eigenschaften besitzt, in Bach'schen Kompositionen aber einzig technische Studien zu erblicken scheint. Und dann bin ich der Ansicht, daß die neuen und ausgezeichneten Prinzipien Max Seiffert's der Teilung des Orchesters bei einem Solokonzert in Solisten und Ripienisten gerade bei Verwendung eines Solo-Cembalos ihre volle künstlerische Wirkung erproben werden. Eine Haupteigenschaft des Cembalos besteht in seinen starken, dynamischen Unterschieden, die es mit der Orgel gemein hat, während die Stärke des modernen Klaviers in allmählichen dynamischen Schattierungen besteht. Das Bach'sche Orchester, wie es sich in der Zusammensetzung Seiffert's ausnimmt, arbeitet nun in einigermaßen dem Cembalo ähnlicher Weise mit starken dynamischen Unterschieden, die gleichsam auf der Mechanik dieses Orchesters beruhen. Vor allem sind es drei scharf unterscheidbare Abstufungen, die an der Einrichtung des Edur-Violinkonzertes klar gemacht seien:

I. Tutti. Es setzt sich zusammen aus: Solovioline, ganzes Streichorchester, zwei Cembali.

II. Erste Art der Solopartien: Solovioline mit einem einfach besetzten Orchester (für jede Stimme ein Pult) und einem, dem Solocembalo.

III. Zweite Art der Solopartien: Solovioline mit Solocembalo allein.

Daneben kommen noch etwa Stellen vor, in denen das Cembalo aussetzt und einzig das einfach besetzte Orchester den Solisten begleitet; doch sind das Ausnahmen. Man sieht, es sind drei scharf unterscheidbare Klangkörper, von denen jeder einen ganz ausgeprägten Charakter in bezug auf Tonstärke besitzt. Ganz neu für uns im Bach'schen Orchester ist die Einfügung, gleichsam die Entdeckung der zweiten Klanggruppe. Bis dahin spielte man diese Stellen mit dem ganzen Orchester, und da ferner auch im Tutti nur ein Klavier mitwirkte, so fiel auch der Kontrast[1] von zwei Klavieren zu einem weg. Am wichtigsten ist indessen die Teilung des Orchesters in Ripienisten und Solisten. Durch nichts sieht man klarer, wie sehr diese Konzerte eigentlich Kammermusik sind, als wenn die Solostellen solistisch vorgetragen werden. Was dies alles zu bedeuten hat, sei an einem Beispiel klar gemacht, an dem Anfang der ersten Solostelle dieses Konzertes. Sie lautet (die Viola pausiert):

1) Dennoch möchte ich, besonders auch angesichts der heutigen Verhältnisse, bei einem Violinkonzert gleich zwei Cembali in Anwendung zu bringen, hierauf kein besonderes Gewicht legen, da sich der dynamische Unterschied einigermaßen durch volles Spiel beim Tutti und durch schwaches bei Solostellen erzielen läßt.

Digitized by Google



Bis heute wurde der erste Takt von sämtlichen ersten und zweiten Violinen gespielt. Spielten sie leise, so wurde das Spiel leicht tonlos, spielten sie bestimmt und einigermaßen stark, so kam die tiefliegende Solovioline nicht leicht durch. Das Gewöhnliche war aber, daß bei solchen Stellen das Orchester leise spielte, sich dabei so kraft- und saftlos ausnahm, daß das Ganze sich hintertreppenmäßig ausnahm. Ich habe diese Art von Orchesterbehandlung bei unzähligen Gelegenheiten beobachtet, ohne wirklich zu wissen, worin neben anderen auch der Fehler beruhen könne. Spielt nun aber das Concertino derartige Stellen, so hat es dies in so bewußt solistischer Absicht zu tun, als spielte es Streichquartett; von einer ängstlichen Zurückhaltung darf keine Rede sein, die Spieler sind in diesem Augenblick ebenso wichtig, eben so sehr Solisten wie der Komponist. Hier möchte ich indessen ein Bedenken gegen die von Seiffert vorgeschlagene Tempostärke nicht unterdrücken, um eine eventuelle Änderung in der bereits gestochenen, aber noch nicht veröffentlichten Partitur (sie ist, wie mir mitgeteilt wird, als Vereinsgabe des nächsten Jahrgangs der neuen Bachgesellschaft gedacht) vorzuschlagen. Seiffert schlägt für die zitierte Stelle (solche wiederholen sich während des ganzen Konzerts) für die Solovioline *mf*, für die Concertisten des Orchesters *p* vor. Ein »*piano*« steht bekanntlich auch in der Originalpartitur, wir wissen aber, daß diese Bezeichnung einzig das Eintreten des Solo bedeutet, also nicht buchstäblich genommen zu werden braucht, erst die Bezeichnung »*pianissimo*« bezweckt eine dynamische Vorschrift im Spiel selbst. Wenn nun der Solist, der vorn und aufrecht steht, ferner ein besseres Instrument hat, *mf* spielt, die weiter hinten sitzenden Orchestermusiker *p* spielen, so ist die Wirkung die, daß man das musikalisch wichtige, thematische Spiel der letzteren wenig hört, es jedenfalls als eine Nebensache verschwindet. Es ist dabei nicht zu vergessen, daß selbst gute, ja solistisch gebildete Orchesterspieler, wenn sie so ganz plötzlich (immer das Schwerste für jeden Spieler) Solo zu spielen haben und zwar *p*, in den meisten Fällen noch leiser spielen werden, als vorgeschrieben steht und nicht daran denken, daß sie sehr wichtig sind. Der Vortrag des Konzertes am Bachfest läßt nun allerdings wenig urteilsfähige Momente zu, weil er direkt schlecht war und zeigte, daß das Orchester nur kläglich vorbereitet war, während der leider ganz indisponierte Solist (Prof. J. Joachim) nahezu vollständig versagte. Offen gestanden, ich versprach mir von dem Vortrag des Konzertes in dieser Bearbeitung ein Ereignis, das aber durch die mangelhafte Aufführung zu Wasser

Digitized by Google

wurde. Interessant war aber immerhin, daß gerade solche Stellen wie die oben besprochenen sehr undeutlich und nebensächlich herauskamen, und vielleicht trägt hier die zu sehr ins piano gehende Bezeichnung eine Schuld daran.

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zum Cembalo zurück. Selbst wenn man es nicht mehr praktisch verwendet, stellt sich die Kenntnis dieses Instruments für das Verständnis Bachscher Kompositionen als immer notwendiger heraus. Kennt man dieses, so ist es z. B. wohl unmöglich, den Klavierpart (*Cembalo obligato*) der zweiten Arie der italienischen Solokantate »*Amore traditore*«, der mit den Noten:



beginnt und diese Tonfiguren das ganze Stück hindurch beibehält, graziös und leicht herunterzuspielen. Wer das Cembalo kennt, weiß, wie bei raschem Fortespiel auf diesem Insturment die Töne niederprasseln, so daß eine aufgeregte Wirkung zustande kommt. Nicht ganz nutzlos ist übrigens ein Vergleich dieser Arie mit einem zwar ungleich urwüchsigeren Stücke aus dieser Zeit, mit Händel's Arie des sinnlosen Belsazar: »Ich danke, Sesach«. Es sind Beziehungen zwischen diesen beiden Stücken, die die in dem Festbuch gegebene Bemerkung zu der Kantate noch leichter verständlich machen können.

Eine Bemerkung sei noch über die Seiffert'sche Generalbaßaussetzung gestattet. Ich teile sie überall, wo es sich um Sätze handelt, in denen das Klavier lediglich als füllendes Instrument auftritt, nämlich bei vollbesetzten Stücken. Wie trefflich Seiffert seinen aus dem Wesen des alten Cembalo geschöpften Klavierpart auf dem modernen Flügel wiederzugeben weiß, das wird heute auch von immer weiteren Kreisen anerkannt. Anders kann ich mir indessen die Aussetzung bei ganz dünn besetzten (mit einem Soloinstrument oder auch nur Klavier allein) Arien denken, also bei Stücken, wo das Klavier an exponierter Stelle ist. Aus dem Arioso: »Fürchte dich nicht« der Fischerkantate (s. die von der Neuen Bachgesellschaft veröffentlichte Partitur) läßt sich sicher kaum mehr machen als es von Seiffert getan worden ist, und die Wirkung war auch vortrefflich. Hingegen dürfte die Arie: »Nein, nein«, die mit so starkem Gefühl arbeitet, ganz bedeutend gewinnen, wenn der Klavierpart in volleren musikalischen Fluß getaucht, selbständiger gehalten wäre. Hier, wo die Singstimme so ungemein drängt, müßte alles zusammenwirken, was geeignet ist, den Ausdruck zu steigern. Es braucht wohl kaum ausdrücklich gesagt zu werden, daß die Seiffert'sche Bearbeitung historisch vollständig gerechtfertigt ist, dieser Fall gehört denn auch zu denen, wo die Historie gut daran tut, vor der freien Künstlerschaft etwas zurückzutreten, weil es ein Höheres gilt, nämlich den Bach'schen Ausdruck verständlicher zu machen. Ich glaube auch, daß man gerade in dieser Frage nie zur Ruhe kommen wird, was auch gar kein gutes Zeichen für die ganze Bachpflege wäre; denn hier kommt die persönliche Stellung zu Bach in Frage, so daß das Ganze eine spezielle

Digitized by Google

Vortragsfrage ist. Sind wir hier einmal indifferent, und besonders, verschließt man hier den schöpferischen Musikern die Tür oder versucht es nur zu tun, dann erhält die Bachfrage etwas Abstraktes. Es gibt wohl kaum etwas Schwereres zu bearbeiten als derartige Ausdrucksarien (man wird diese Bezeichnung nicht mißdeuten), und man kann oft tagelang suchen, bis man einen adäquaten Ausdruck auch in die Klavierbegleitung bannen kann. Ist man allgemein bei einer einfachen akkordischen Aussetzung (ich betone nochmals bei Arien obiger Art; denn daß es verkehrt und auch verlorene Liebesmühe wäre, bei vollbesetzten Stücken dem Klavier eine stärkere musikalische Rolle zu erteilen, braucht nicht nochmals angemerkt zu werden) stehen bleiben will und wird, muß die Zukunft lehren.

Ganz ausgezeichnet bewährten sich die Bearbeitungsprinzipien Seiffert's besonders in dem ersten Teil der Eingangsarie, dessen Ausführung zu den wirklich glücklichen Partien des Bachfestes gehörte. Der Wert des Teilungsprinzips (Tutti und Concertino) gerade auch auf dem Gebiete der Kantate läßt sich noch kaum abschätzen; dies gehört sicher zu dem Fruchtbringendsten, was die neuere Bachkunde bis dahin aufgestellt hat. Vor allem ist die Nachgiebigkeit, die Elastizität des Orchesters, die eine natürliche Sing- und Spielweise gestattet, hervorzuheben. Die gewählte Arie eignete sich vortrefflich dazu, die Vorteile der Bach'schen Spielpraxis zu zeigen; es hob und senkte sich in diesem Seestücke alles auf das natürlichste. Ob das Prinzip sich auf alle, d. h. auch auf Kantaten der früheren Zeit anwenden läßt, müssen spezielle Untersuchungen zeigen. Der zweite Teil der Arie: »Und darnach will ich viel Jäger aussenden« wurde durch zu schnelles Tempo und die viel zu wenig hervortretenden Hörner in seiner Wirkung stark in Frage gestellt. Warum man ferner bei der Arie »Nein« den vollen Orchesterabschluß wegließ, ist nicht ersichtlich. Bei Bach schließt er allerdings den ersten Teil der Kantate ab, welche Trennung in einer Konzertaufführung wegfällt. Da aber gleich darauf das ganz unbegleitete *Arioso* einsetzt, wäre der volle Klang des Orchesters um so wohltuender gewesen.

Daß die Aufführungen sich auf sehr verschiedener Höhe bewegten, kann dem bereits Gesagten ungefähr entnommen werden. Es ist dies überhaupt kein sonderlich angenehmes Kapitel, und wenn darauf eingegangen wird, so geschieht es nicht, um Kritik als Selbstzweck zu treiben, sondern einzig um Fragen von prinzipieller Bedeutung zu erörtern. Es handelt sich dabei sowohl um die Auffassung Bach's im allgemeinen als um die Ausführung im einzelnen. Daß die Weimaraner Hofkapelle nicht allen Ansprüchen zu genügen vermag, konnte nicht lange verborgen bleiben. Die Akkuratesse im Spiel mußte man fast überall vermissen, Peinlichkeit war nicht Sache dieses Bachfestes. Und doch muß man solche verlangen, wenn Feste wirklich etwas Außerordentliches sein wollen; über dem Getriebe gewöhnlicher Konzerte müssen sie stehen, der Begriff des Außerordentlichen darf nicht allein dadurch erzielt werden, daß man drei Tage lang Musik macht. Das hängt nun aber nicht allein mit der Ausführung selbst zusammen, sondern auch mit der Auffassung der Werke. Da die Musikwissenschaft den sicheren Boden für ihre Aufführung gelegt hat, kann und muß jetzt um so mehr daran gedacht werden, Bach in möglichst ausdrucksvoller Weise zum Vortrag zu bringen. Wir stehen hier, soweit eine größere Allgemeinheit in Frage kommt, immer noch vor einer Menge ungelöster Probleme. Die Frage, ob Bach mit seinen vielfach ungenügenden Kräften seine Werke in

Digitized by Google

geistiger Beziehung nach Wunsch aufführen konnte, ist müssig. Es handelt sich aber wohl darum: Was vermag uns heute Bach zu sagen, wie tief ist vor allem das Empfinden, das gerade wir in seinen Werken angehäuft finden, und wie kann dieser Schatz gehoben werden, damit er einer weiteren Allgemeinheit offenbar wird, kurz, was bedeutet und was gibt uns Bach heute? Wessen unsere Zeit in dieser Beziehung, in Aufdeckung des Gehaltes Bachscher Kompositionen, fähig ist, dafür haben wir ein (für unsere Zeit) geradezu klassisches Beispiel in der Analyse der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers von Kretzschmar in Peters-Jahrbuch von 1905. Dabei ist es wohl kaum zweifelhaft, daß kein einziger Musiker zu Bach's Zeit diese Fuge oder ein anderes Stück so eminent fein und differenziert empfunden hat wie es in dieser Analyse zutage tritt. Wir sehen hier klar, daß das moderne Fühlen in ein ganz besonderes, eigenes Verhältnis zu Bach'scher Musik getreten ist, was natürlich von entscheidendem Einfluß auf ihre Ausführung sein muß; denn der Vortrag ist der direkte Ausfluß der Erfassung eines Stückes mit unserm Geist und Gefühl. Diese drängen nun heute ganz offensichtlich nach einer Verfeinerung, Differenzierung in der Auffassung Bachscher Musik. Wer in einem Bach'schen Stücke lediglich den Ausfluß eines einzigen Gemütszustandes sieht, wem sich nicht aufdrängt, daß hier gar mannigfaches vorgeht, dem wird man kaum ein fein differenziertes Seelenleben zugestehen. Ob wir, wenn wir mit unserem Fühlen an Bach'sche Kompositionen treten, einen Anachronismus begehen, kommt dabei nicht einmal in Betracht, abgesehen davon, daß es ja ganz unmöglich ist, unser Gefühl auf die Zeit Bach's zurückzuschrauben. Im Prinzip selbst darf man modern differenziertes Fühlen vielleicht sogar historisch als berechtigt ansehen. Wenn gerade die heutigen Resultate der Bearbeitung dem Concertino, also einer individuellen Besetzung einen so breiten Raum zuweisen, so ist dies ein Wegweiser, zu der Annahme, daß differenziertes Fühlen in der Bach'schen Zeit in ausgedehntem Maße zum Ausdruck kommen konnte. Für einen der Wissenschaft Fernerstehenden, doch für den, der in Bach'schen Werken die feinsten Seelenregungen entdeckte, muß es geradezu als etwas Wunderbares erscheinen, daß die Wissenschaft, einzig dem Drange nachgehend, weiter nichts als die ursprünglichen Stilprinzipien wieder zu entdecken, unbewußt gerade die Mittel für ein subtiles, »modernes« Musizieren geschaffen hat. Jetzt ist es denn auch Sache gerade modern empfindender Künstler, diese Resultate in die Praxis, in tönendes Leben zu übersetzen; ihrem Empfinden vollen Ausdruck zu geben, steht heute weniger im Wege als jemals.

Überblickt man das Eisenacher Bachfest von diesem Standpunkte aus, so läßt sich nicht anders sagen, als daß recht wenig geleistet wurde, daß die Bearbeitungen im allgemeinen nur äußerlich, nicht innerlich in die Tat umgesetzt wurden. Es liegt hierin der Grund, warum in der Wirkung auf den Hörer kein prinzipieller Unterschied vorhanden ist, wenn die Werke in einer stilgerechten oder in einer zufälligen, hergebrachten Bearbeitung geboten werden. Das war im ganzen der Fall, was sich daran beurteilen läßt, wenn die Eisenacher Bachkonzerte von 1905 in ihrer künstlerischen Wirkung gegen dieses Bachfest abgewogen werden: Der Apparat war verändert, der Geist aber der gleiche, Grund genug, der eigentlichen Vortragsfrage mit aller Entschiedenheit seine Aufmerksamkeit zu schenken, wenn mit den neuen Bearbeitungen nicht die gegenteilige Wirkung als die beabsichtigte und erstrebenswerte erzielt werden soll. Wenn sich mit dem neuen Apparat nicht

wirklich schöner, ausdrucksvoller musizieren läßt, so sagt sich der praktische Musiker, dann sehe ich keinen inneren Grund ein, mich zu ihm zu bekehren. Wie gesagt, der künstlerische Beweis für die Vorteile der neuen Bearbeitungen wurde — im großen ganzen — am Eisenacher Bachfest nicht erbracht. Hält man in dieser Beziehung einen Rückblick auf die bisherigen Bachfeste, so läßt sich nicht leugnen, daß das Leipziger Bachfest trotz manchen offenbaren Fehlgriffs von weit modernerem, individuellerem Geist beseelt war und in der Interpretierung Bach'scher Werke viel mehr Anregungen bot, trotzdem die Bearbeitungsfrage bei weitem noch nicht so vorgeschritten war. Daß aber auch die hergebrachte Auffassung Bach'scher Werke offenbaren Fehlgriffen ausgesetzt ist, das bewies z. B. der Vortrag des Adagio aus der Klavier-Violinsonate in H moll, das man im Andante-Tempo (nach meiner Erinnerung $\mathcal{J} = 76$, sicher nicht langsamer) vortrug (übrigens ohne mitgehendes Violoncello, da Bach wohl kaum wußte, warum er ein solches empfahl; ferner benützte man die anfechtbare Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft) oder Stücke aus der H moll-Suite, deren graziösen Charakter man nicht erfaßt hatte (daß die Sarabande ein Kanon ist, ließ sich, selbst wer darauf aufpaßte, aus dem Vortrag nicht im mindesten erkennen) und manches andere. Wie schon gesagt, es ist nicht Zweck dieser Zeilen, spezielle Kritik zu üben; es soll aber nicht unterlassen werden, das wirklich Gute anzuerkennen, wie teilweise der Vortrag des brandenburgischen Konzerts, des ersten Satzes des D moll Konzerts (Prof. Schumann) und ganz besonders der Bauernkantate. Mit welch frischem, echtem Humor Georg Schumann dieses Werk anpackte, ließ erkennen, daß man den Komponisten der »Variationen über ein lustiges Thema« und den Verfasser von originellen prächtigen Bearbeitungen humoristischer Lieder für Männerchor vor sich hatte.

Das Eisenacher Bachfest fand im Anschluß an die Einweihung des Bachhauses als Bach-Museum statt und vollzog sich in der Weise, wie es im Programm vorgesehen war, so daß darüber weiter nichts berichtet zu werden braucht. Im Museum befindet sich schon manches, was einen Besuch empfehlenswert macht, wenn auch gar vieles nur über die Festwoche ausgestellt war. Ein großes Bild Bach's aus der Weimaraner (?) Zeit von Ihle war wohl fast allen unbekannt: ob das Porträt wirklich Bach vorstellt, darüber kann man streiten: unglaubwürdiger wie das von Volbach entdeckte Bild ist es wohl nicht, besonders wenn man bedenkt, daß es Bach in einer frühern Zeit darstellt. Manches Interesse erregen Bilder von Thomaskantoren. Am meisten überrascht war ich über das Bild Friedemann Bach's, das ein Künstler gemalt hat und einen Mann vorstellt, der mit einer geradezu verächtlichen Überlegenheit in die Welt blickt, auf diese pfeift. Auch das Manuskript von Spitta's Bach-Biographie befindet sich in dem Museum und noch etliches andere, besonders an Drucken Bach'scher Werke.

Der Einweihung des Museums ging ein Gottesdienst in der zu Bach's Zeit üblichen Weise voraus, zu der teilweise die gleiche Liturgie benützt wurde wie an dem Festgottesdienst des Leipziger Bachfestes, der als Publikation der Neuen Bachgesellschaft allgemein zugänglich ist. Die sich mir aufdrängenden Empfindungen werden den Lesern gleichgültig sein, verhehlen möchte ich aber nicht, daß die Liturgie auf mich einen viel tieferen und reineren Eindruck machte als die Bach'sche Kantate. Es erschien mir, als habe auch zu Bach's Zeit die Kantate nicht so recht in das Ganze hineingepaßt, und Bach sei die Verbindung der deutschen Kantate mit der stark römischen

Digitized by Google

Liturgie, die in ihrer Gesamtheit eine weit ältere Kultur präsentiert als die Kantate, nicht ganz geglückt. So hatte für mich das konzertierende Violoncello in der Arie »Mein gläubiges Herze« im Rahmen dieses Gottesdienstes eine fast üble Wirkung, die durch die Akkorde des Klaviers noch verstärkt wurde. Daß das starke Eindringen des konzertierend-virtuosen Stils in die Bach'sche Kantate einen stark weltlichen Einschlag bedeutet, wenigstens für uns, das dürfte, scheint mir, vielfach stärker gefühlt werden als es noch ausgesprochen wird. Von hier aus gesehen, erscheinen mir die Bemühungen der Neuen Bachgesellschaft, Bach wieder in die Kirche zurückzuführen, in einem etwas andern Licht, und Bachkonzerte mit keinem oder möglichst geringen Eintrittspreis weit erstrebenswerter. Auf mich ist jedenfalls der Eindruck einer Bach'schen Kantate bei einer freien Gelegenheit weit größer. Indes, dies sind Privatansichten, die aber immerhin zu den positiven Ergebnissen des Eisenacher Bachfestes gehören.

Am letzten Tag fand die Mitgliederversammlung statt, in der sich aber, im Gegensatz zu derjenigen des Leipziger Bachfestes, kein fröhliches Leben einstellen wollte. Da in mancher Beziehung das Arrangement die Schuld trug, so wird man dieses in Zukunft wohl anders treffen. Von den Beschlüssen sei derjenige hervorgehoben, daß die Neue Bachgesellschaft der Frage betreffs Einführung alter Instrumente ihre Aufmerksamkeit schenken werde.

Blicken wir noch einmal zurück, so erscheint als das Positivste des Eisenacher Bachfestes die starke Förderung der Bearbeitungsfrage, wenn sie auch am Feste selbst durch den Vortrag der Werke keineswegs in den Vordergrund gestellt wurde. Die Neue Bachgesellschaft wird denn auch einen energischen Vorstoß tun müssen, wenn sie in den verschiedensten Bachfragen in Deutschland die wirklich führende Rolle beibehalten will. Ich halte einen Anschluß an moderne Musiker, deren Empfinden in produktiver Weise durch Wagner und Liszt gegangen ist, für wesentlich; und die Neue Bachgesellschaft wird gut daran tun, ein Zusammenarbeiten mit solchen Männern zu erzielen, wobei eine Einigung mit Süddeutschland naheliegend erscheint. Jedenfalls handelt es sich jetzt darum, daß gerade das künstlerische Moment der heutigen Bearbeitungen von Künstlern in seiner ganzen Bedeutsamkeit erkannt und in tönende Werte umgesetzt wird. Das möge uns das vierte Bachfest zeigen!

Leipzig **Alfred Heuſs.**

Orlando Gibbons, the "English Palestrina".

"Orlando" is Italian. By a curious accident of birth, the sculptor Grinling — or Grieling — Gibbons (1648—1721) was Dutch. "Ens" is a common Dutch surname-ending. These things together might create doubts as to the nationality of Orlando Gibbons (1583—1625). But he was absolutely English. The surname Gibbin, Gibbins, Gibbings, Gibbon, or Gibbons still prevails, and can be traced back in rural parts quite 6 centuries. It is derived from "Gibbin" or "Gibbon", in North Country a hedging-bill or nutting-hook, exactly the same as O. F. "gibe". The "s" is the plural-sign or derivative-sign for clan. The composer's father was William Gibbins, a Wait (Germ.

Wacht) or corporation-musician of Cambridge. The eldest son Edward took orders (though always an organist), and may have found the form Gibbons in books and preferred it. As to the Orlando, the parents almost beyond a doubt called this son after the already-celebrated Roland de Lattre (1532—1594), who though a Fleming — like Beethoven — began his cosmopolititan life in Italy, came thence straight to England on a visit, and has always been known in England as Orlando di Lasso. Orlando Gibbons handed on the Christian name to a son of his own. Immortality awaits the man who will at once technically, philosophically, and exhaustively write the history of English church music. Nay, if he will merely thus treat the English church-school of the XVI and early XVII century; with the subterranean disappearance of the stream at the Reformation, and its subsequent re-emergence somewhat transformed, — this being in fact the dramatic apex of the history.

Orlando Gibbons as church-composer belonged to the period of re-emergence. "Polyphony" pure and simple (vocal music having all parts in more or less active melodic motion, and held together formally by the devices of cantus fermo and imitation alone) was regarded by the Genevan Reformers as fundamentally Romish; and no doubt the words went for practically nothing therein. The "Injunctions" of 1559 prescribed a style where the words could be followed (hymn-wise) by the congregation, and where by consequence the music was set back to first-order counterpoint. By Gibbons's time there has been a reaction, or musicians had gathered courage. Gibbons's two "Services" in F and D (i. e. settings of Canticles for Protestant Morning and Evening Prayer), were largely note-against-note. Still more so Rogers (1614—1698) in D. And the attribute has stayed by "Services" ever since. But in the Anthems the post-Reformation composers felt less bound. Gibbons's „Almighty and Everlasting God", "Hosanna to the Son", "O clap your hands", and "The eyes of all wait", to take familiar cases, are "polyhonic" enough in all but the strictest definition, and only show an increasing chord-sense. Many will say that the Reformation-check was hereby a blessing in disguise. However that may be, the individual genius of Gibbons was the electric spark lighting up that particular corner of musical history. His youthful success foreshadowed Purcell. Ouseley called him the „English Palestrina".

Gibbons was born in 1583 (exact date unknown) at Cambridge. At age 13 he became for two years a chorister (under his brother Edward) at King's College. At age 21 he became organist of the Chapel Royal, and so continued apparently till death. For his last two years, 1623—1625, he was also organist of Westminster Abbey; — where later, 1660—1676, his son Christopher was organist. He died at Canterbury on Whitsunday, 5th June 1525, of apoplexy, while awaiting there as court-musician the impending marriage ceremony of Charles I with Henrietta Maria of France. The court-party were nervous, and, plague being suspected, he was buried the next day, though in the cathedral nave. A block-marble bust, with Latin inscription, was set up in the name of his wife, on the wall of the north aisle. The inscription, not being given in usual books works of reference, is shown below. The wife (Elizabeth Patten, daughter of an official in the Chapel Royal) justified the expression "merentissimo maerentissima", in that she died next year. "Crudus ictus sanguinis" is plain enough for clot on the brain, but a local Canterbury hand-book followed rumour instead of the Latin, and said that he died of small-pox. So all the subsequent histories till 1885.

when W. Barclay Squire communicated report of an official autopsy which he had discovered to the Athenaeum newspaper (14 Nov. 1885, page 644). Two court physicians declared that the skin was immaculate (showing neither plague nor smallpox), and that the skull when opened exhibited suffusion on the brain. In fact Gibbons wore himself out at 42, as Purcell did at 37, and Mendelssohn at 38. A small copy-portrait of Gibbons is in the Music School, Oxford. The list of his approximately complete works, secular and sacred, will be seen in J. A. Fuller Maitland's article in the new Grove's Dictionary, the latest and best account of the career. The editors of his church-music hitherto have been Barnard (1641), Boyce (1760 to 1778), Ouseley (1873). This is Canterbury inscription: —

"Orlando Gibbons. Cantabridgiæ inter Musas et Musicam
nato. sacræ R. Capellæ Organistæ. Sphærarum
Harmoniæ digitorum; pulsu æmulo cantionum
complurium quæque eum non canunt minus quam
Cauntor Canditori; viro integerrimo et cujus
vita cum arte suavissimus moribus concordissime
certavit ad nupt: C. R. cum M. P. Doroberii
accito ictuque heu sanguinis crudo et crudeli
fato extincto, choroque cælesti transcripto
die Pentecostes A. D. N. MDCXXV. Elizabetha
conjux septemque ex eo liberorum parens,
tanti vix doloris superstes merentissimo mærentissima posuit."

Mr. C. T. D. Crews, a very patriotic amateur, (cf. VIII, 178, February 1907) has made a gift to Westminster Abbey, at a cost of some £ 200, out of his own pocket but in the name of the City of London Worshipful Company of Musicians, of a black-marble replica of the Canterbury bust. This has been executed by A. G. Walker, not copying without some originality, and sed up close to the monuments of Blow, Purcell, and Croft (all organists of the Abbey), on the spot where the organ stood in Gibbon's time. On 5th June 1907 (282nd anniversary of the death, Sir Frederick Bridge, organist of the Abbey since 1875, directed a special memorial musical service, to accompany the unveiling of the bust. He had been preparing for it for 5 years; collecting, collating, and editing manuscript and printed material. The result is shown in an official volume (Bosworth, London) of 71 pages; containing versicles, responses, chants, 7 anthems, a hymn, an Amen, a fantasia for organ, etc., the complete material for a two-hour festival-performance. To the student interested in the details whereby men of genius instinctively shift the foundations of musical style, or even in the more antiquarian question of editorial accuracies, the volume is full of excellent surprises. To take some technicalities, the suspension $\frac{6—5}{3}$ on tonic to end the Gloria Patri is more like Grieg than Palestrina; the daring false relation which ends the "O God the King of Glory" anthem, is identically the part-writing method of Richard Strauss; the rhythm of the hymn "O all you creatures", though it violates the word-accents (George Withers, 1623), is exceedingly original. The "O God the King of Glory" anthem here named is a new discovery, scored from parts (probably contemporary) in Durham Cathedral, with help of the "Batten Organ Book" of the Ousely Library et Tenbury; not only the end but the whole is of startling freedom, indeed inspiration, and it must have been a

Digitized by Google

late work. The present editor has directed a lynx eye to various places where Boyce Rimbault, Ouseley, etc. had followed my leader and gone wrong. The early "Record of John" anthem very much in the style of Passion Music has been revised according to a MS. Christ Church, Oxford. Expression marks have been added, up to a certain point. Most of the music in transposed up a tone in notation, as church pitch was in those days at the very least a tone sharp.

The performance was in the nave; 100 boys and 200 men, from Canterbury, Rochester and St. Paul's Cathedrals, Temple Church, Chapel Royal and the Abbey itself; with many amateurs among the men. Accompaniments by the organ, and by strings representing the ancient viol-class. Bridge conducted from a rostrum. A great deal was sung a capella, and this was the most effective portion. Next, that with the organ accompanying. A Gibbons fantasia from "Parthenia" (virginal music) was barely effective as a concluding organ voluntary. The band of strings played a 3-part Gibbons viol-fantasia as interlude; this was thin, out of place, and ineffective. Least effective of all was where the strings accompanied, with or without the organ; here they were positively in the way, and gave the enemy room to scoff regarding archaism. The whole left one with the impression that Gibbon's sacred works cannot be better performed than with a small choir, an organ, and resonant aisles; like all other English cathedral music. Still a festival-display had to be made, and vocally speaking the results were admirable. The event also was opportune. Though the Fuller Maitland article is fully appreciative, yet in the period-divided "Oxford History of Music" Gibbons decidedly fell between two stools, nor does the little said of him there do him justice. Bridge's action will give a new and foreible impetus. The June "Musical Times" has the most graphic likeness of this last-named versatile musician (seated at his organ) with has ever yet appeared; the spirit of truth must have rested in the camera.

Musikberichte.

Dresden. Am 16. Juni wurde das auf Anregung des Mozart-Vereins geschaffene Mozart-Denkmal enthüllt. Es hat seinen Platz auf der blätter- und blütenreichen Bürgerwiese gefunden, dicht an der Straße, die vom Süden der Stadt zum »Vereinshause« führt, in dessen Räumen der genannte Verein seine Übungsabende und Konzerte zu veranstalten pflegt. Passender konnte der Platz nicht gewählt werden, und sinniger hätte auch die Verehrung für den großen Meister nicht zum Ausdruck gelangen können, als es in dem von dem Charlottenburger Bildhauer, Hermann Hosaeus, geschaffenen Kunstwerke geschehen ist. Von der gebräuchlichen Erinnerung an die Person selbst durch eine Statue oder eine Büste oder ein Relief hat man schon darum Abstand genommen, weil Mozart niemals in nähere persönliche Beziehungen zu Dresden getreten ist. Wenn auch ein solcher Grund nicht vorhanden wäre, so dürfte die gewählte Form des Denkmals doch gebilligt werden; denn oft enttäuscht das Vorhandensein eines persönlichen Bildes mehr als das Fehlen, nicht etwa bloß im Falle eines künstlerischen Mangels, sondern weil sich das Volk seinen Liebling ganz anders vorgestellt hat, als es ihn dann zu sehen bekommt.

Einige Stufen führen zu einem Postament, auf dem ein mit Goldranken bekränzter Altar steht, der den Namen Mozart trägt. Drei lebensgroße, in Goldbronze ausgeführte Genien schreiten in anmutiger Bewegung um den Altar: der ergreifende Ernst, die liebliche Grazie und die lebensprühende Heiterkeit. Sie verkünden durch diese Eigenschaften die Hauptzüge von Mozart's Schaffen und ziehenden Beschauer durch ge-

heimnisvolle Bande mit in ihren Reigen hinein, damit er teilnehme an dem Huldigungsopfer für den Genius. Er kann nicht gleichgültig vorübergehen und wird sich auch an diesem Ausdruck einer lebensvollen Deutung des Mozart'schen Genius nicht so leicht satt sehen können. Der Altar ist leer geblieben, um der Phantasie freien Spielraum zu lassen. Eine Hindeutung auf die Werke durch Anbringung einiger Bände würde wieder in den Bereich des Körperlichen geraten sein, während es dem Schöpfer des Denkmals darauf angekommen ist, ganz in der Durchdringung des Ideellen zu bleiben. Den Hintergrund bildet eine schmale Wasserfläche, die von einer halbkreisförmigen Steingalerie abgeschlossen wird.

Bei der Enthüllung sprach der Vorsitzende des Vereins den Wunsch aus, daß das Denkmal ein sichtbares Wahrzeichen dafür sein möge, daß in der Stadt, die sich eines solchen erfreuen könne, »der Geist der klassischen neben dem der gesunden neueren Musik leben und wirken, und daß dieser kraftvolle Geist allen ungesunden Auswüchsen der Kunst siegreich widerstehen und standhalten möge«. Diese Worte fallen ungefähr mit dem Inhalt zusammen, der in den Schlußsätzen des im letzten Mai-Heft dieser Zeitschrift enthaltenen Berichts über die Tätigkeit des Mozart Vereins ausgedrückt worden ist.

Im Kgl. Opernhause wurde zur Feier des Tages der Enthüllung »Die Zauberflöte« gegeben, und der Verein veranstaltete eine Festaufführung im »Vereinshause«, die mit einem Orgelvorspiel von Uso Seifert eingeleitet wurde. Daran schloß sich die »Maurerische Trauermusik«, um das Andenken an den verstorbenen Hofkapellmeister Aloys Schmitt zu ehren, der die erste Anregung zur Stiftung des Denkmals gegeben hatte. Auch sang Frau Emilie Herzog aus Berlin »*Landamus te*« aus der von Schmitt bearbeiteten Messe in C-moll. Das Programm enthielt ferner die »C-dur-Sinfonie mit der Schlußfuge« unter Leitung des Herrn von Haken, Bruchstücke aus der Oper »*Cosi fan tutte*« und die C-dur-Sonate in einem Satze für Orgel, Streichorchester, Trompeten und Pauken. Bei dem Vortrage der Opernstücke wirkten außer der genannten Sängerin noch mit: Frl. Schöningh und die Herren Petzoldt, Victor Porth und Eugen Franck, das ebenso stets dienstbereite wie verständnisvolle Ehrenmitglied des Vereins. Mit köstlichem Humor wurden von Herrn Franck die kleinen Sätze des Don Alfonso wiedergegeben, und der übermütige Ton, den er im Quintett für den Ausruf »ich sterbe noch vor Lachen« getroffen hat, versetzte die Zuhörer in die heiterste Stimmung. Da zeigte sich, wie lebendiges Empfinden gegenüber gewohnheitsmäßigem Heruntersingen zu wirken vermag!

Eduard Reuß.

Stuttgart. Das achte große Musikfest. Von Händel über Bach, Beethoven, Gluck, Brahms, Richard Wagner, Liszt, Bruckner bis Richard Strauß sich erstreckend, darunter im Liede auch Schubert, Cornelius und Wolf und mit einem Chorwerk mit Orchester auch unseren talentvollen, ansässigen Komponisten Professor E. H. Seyffardt zu Gehör kommen lassend, brachte uns dieses Musikfest in bunter Abwechslung herrliche, zum Teil ganz auserlesene Genüsse. In einem Punkte, um dies sogleich zu erwähnen, schließe ich mich der Bemerkung eines unserer Ortsberichterstatter an, nämlich, daß durch die Vorführung fast nur bekannter Werke und die Mitwirkung verschiedener, wenn auch vorzüglicher, ansässiger Künstler der eigentliche Zweck einer derartigen Veranstaltung nicht ganz erfüllt wurde. Aber was geboten wurde und wie es zur Vorführung kam, trug den Stempel des Außerordentlichen, der wirklichen Festlichkeit, des echtesten künstlerischen Ernstes. Das außerordentliche und festliche Gepräge lag schon im großen äußerlichen Aufwand, dem verstärkten Orchester, den Massenchören, der Heranziehung nur erster Solisten. So entwickelte sich denn sofort am ersten Abend (25. Mai), die Vorführung von Händel's »Messias« zu einem künstlerischen Ereignis allerersten Ranges. Besitzt dieses allbekannte herrliche Werk des großen Altmeisters schon durch seinen imposanten Aufbau von jeher die Bewunderung aller ernsten Musikfreunde, so wurde es durch die Hingabe, mit welcher der Dirigent, Professor Samuel de Lange, ein erfahrener Kenner der Händel'schen Werke, sowie hervorragende Solisten, die Chöre und Hofkapelle dasselbe zu Gehör brachten, zu überwältigend weihevollem Eindruck erhoben.

Digitized by Google

Am zweiten Tage (26. Mai), kam zuerst Bach mit seiner Reformationskantate zu Wort, die unter Hofkapellmeister Pohlig's Führung gleichfalls zu mustergültiger Darstellung gelangte; glänzend dominierte die vom Bläserchor machtvoll herausgehobene Choralmelodie: »Ein feste Burg ist unser Gott«. Diesem Werk folgte als intimere Nummer das Violinkonzert von Brahms, das unser erster Konzertmeister Wendling unter Begleitung der Hofkapelle in Technik und Vortrag mit schönstem und spontanem Erfolg interpretierte. Darauf bildete Liszt's sinfonische Dichtung »Präludien« als Meisterleistung des Orchesters den Abschluß des ersten Teiles. Der zweite Teil gehörte ausschließlich Bruckner mit dessen neunter Sinfonie und deren angeschlossenem *Te Deum*. Diese Sinfonie darf meiner Ansicht nach als der entschiedene Höhepunkt der Werke dieses Meisters betrachtet werden. Manche stellen vielleicht die »romantische« höher. Allein in der neunten ist in erster Linie die fließende Aneinanderreihung der Themen, die Fülle und Schönheit der Gedanken und ihre logische Folge gegenüber den oft etwas störenden Zerklüftungen in der »romantischen« das wesentliche Element, was sie auf die höchste Rangstufe erhebt. Der herrliche tiefgründige Adagiosatz athmet Stimmungen, wie sie nur eine echte per aspera ad astra strebende Künstlerseele zum Ausdruck bringen kann. So grandios der Eindruck des *Te Deum* in solcher Aufführung auch ist, wie sie uns diesmal geboten wurde, die Wirkung der Sinfonie wäre mit dem Adagiosatz als Abschluß meiner Meinung nach intensiver. Die Vorführung beider Werke trug Pohlig die höchsten Ehren ein.

Der dritte Tag (27. Mai) brachte vorwiegend solistische Darbietungen und begann mit dem schwungvoll vorgetragenen Meistersinger-Vorspiel von Wagner, worauf uns mit wärmeatmendem Vortrag der Klytemnästra-Arie aus Gluck's »Iphigenie in Aulis« Frau Thila Plaichinger aus Berlin erfreute. Ebenso interessant wie vollendet in der Darbietung gestaltete sich das Chorwerk mit Orchester »Der Schicksalsgesang«, nach Geibel von unserem einheimischen Komponisten Prof. Ernst H. Seyffardt unter dessen persönlicher Leitung, ein Jugendwerk, das den Verfasser in jeder Beziehung von der günstigsten Seite zeigt und allen Chorvereinigungen zur Aufführung warm empfohlen werden kann. Die Arie »*Ah Perfido*« von Beethoven in prächtiger Darbietung durch Frau Plaichinger, besonders aber die vom Ehepaar von Krauß mit Klavierbegleitung — übrigens ein Wagnis für große Musikfeste und große Säle und nur angesichts solcher Solisten zu billigen — vorgetragenen Lieder von Wolf, Schubert, Brahms und Cornelius hatten beispiellosen Erfolg, der in gehobener Feststimmung sich auch in enthusiastischer Weise auf das von Prof. Pauer unter Begleitung der Hofkapelle mit staunenswerter, nirgends versagender Bravour gespielte gewaltige Es-dur-Konzert von Liszt übertrug. Den Schluß des in jeder Richtung glänzend verlaufenen Musikfestes bildete die Chorballade »Taillefer« (Uhland) von Meister Richard Strauß, in der sich wieder die ganz eminente Virtuosität dieses Komponisten in der imposanten Verwendung eines möglichst großen Musikkörpers dokumentierte.

Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Januar bis Mitte Mai 1907. — Fortsetzung.)

Nachtrag zu der letzten Nummer.

Bach, Joh. Seb.: Arien: Der Herr ist König a. d. Kantate »Lobe den Herrn« (Duisburg, Orgelkonzert Karl Paus, Hr. E. Walther). — Es ist vollbracht a. d. Kantate »Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem« (ebenda derselbe). — Kantaten: Singet dem Herrn ein neues Lied (Lobe, Zion, deinen Gott) (Reichenberg i. B., Lehrergesangverein »Silcher«). — Ich hatte viel Bekümmernis (Dresden-Plauen, Auferstehungskirche). — Eine feste Burg (Thorn, Singverein). — Trauerode (Freiburg i. B., Oratorienverein). — Einstimmige Lieder: Ich laß dich nicht (Duisburg, Orgelkonzert Karl

Paus, Hr. E. Walther). — Komm süßer Tor (ebenda, derselbe). — Ich lasse dicht nicht (Erfurt, Musikverein). — Orgelkompositionen: Toccata, Adagio und Fuge, C-dur (Duisburg, Orgelkonzert, Hr. R. Paus). — Pastorale f. Orgel (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Brandenburg. Konzert Nr. 2 F-dur (Görlitz, Verein der Musikfreunde). — Violinkonzerte: A-dur (Leicester, Orchestral Union, Hr. Th. Kienle). — E-dur (London, North London Orchestral Society Hr. Philip Cathie). — D-moll f. 2 Violinen (Reichenberg i. B., Lehrergesangverein »Silcher«, Hr. P. Deteschek u. H. Weiß).

Bach, Joh. Mich.: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (Kassel, Musica sacra).

Buxtehude: Passacaglia E-moll f. Orgel (Duisburg, Orgelkonzert, R. Paus). — Präludium und Fuge (dorische Tonart) f. Orgel (ebenda, derselbe; Dresden Vesper Kreuzkirche). — Fantasia sopra »Wie schön leuchtet der Morgenstern« f. Orgel (Leipzig, Thomaskirche). — Kantate »Alles was ihr tut mit Worten oder Werken« (Dresden, Vesper, Kreuzkirche). — Halleluja, 5 st. (ebenda).

Cherubini: Requiem (Freiburg i. B., Oratorienverein).

Donati: Villanella alla Napoletana (Forst i. L., Konzertvereinigung; München, Lehrergesangverein).

Dowland: Süßes Lieb, o komm zurück (Reichenberg i. B., Lehrergesangverein »Silcher«.

Eccard: Vater unser (Kassel, Musica sacra). — Ich lag in tiefer Todesnacht (Leipzig, Kirchenchor Erlöserkirche; ebenda, Friedenskirche; ebenda, Eutritzscher Kirche).

Frescobaldi: Passacaglia B-dur (München, Lehrergesangverein, Hr. L. Maier).

Fux, J. J.: Ouverture D dur f. Orchester (Verein der »Heimat« a. d. Fest: Wien im 17. Jahrhdt.).

Gallus: Ecce quomodo moritur justus (Dresden, Kirchenchor Trinitatiskirche). — Christi Himmelfahrt, 6 st. (Chemnitz, Luckas-Kirchenchor).

Gorczycki, Gregor (1734): »Gaude Mater Polonia, 4stimmig (Lemberg, Musikvereinchor).

Haiden: Mach mir ein lustig's Liedelein (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalvereinigung; Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, dieselbe; Prag u. Wien, dieselbe; Nürnberg, Bach-Verein).

Hale, Adam de la: Minnelied (Berlin, Soloquartett d. Lehrergesangvereins; Stendal-Tangermünde, Lehrergesangverein).

Händel: Arien: An die Nachtigall (mit obl. Flöte) (Mainz, Städt. Abonnementskonzert, Frl. A. Vidron). — Dignare o Domine a. Dettinger Te Deum (Bremen, Domkirche, Frl. T. Volkmann). — Dove sei a. Rodelinde (Kitzingen, geistl. Konzert, Gräfin Rehbinder; Regensburg, Musikverein, Frl. Fl. Wolff). — Lusinghe più care a. Alessandro (Leipzig, Liederabend Antonia Dolores). — Mein Vater a. Herakles (Dessau, Hofkapelle, Frl. Clara Funke). — O höhr' mein Fleh'n Allmächtiges (Kitzingen, Konzert Gräfin Rehbinder). — O Schlaf, sanfter Schlaf a. Semele (Frankfurt a. M., Liederabend Hella Rentsch-Sauer; Innsbruck, Musikverein, dieselbe; Leipzig, München, Liederabend, dieselbe). — Piangerò, piangerò la sorte mia a. Julius Cäsar (Jena, Akad. Kknzert, Frl. Marcella Pregi). — Reiner Engel heil'ge Schar (Dresden, Reformierte Kirche, Frau E. Wedekind). — Sibillar gli angui d'Aletto a. Rinaldo (Leipzig, Liederabend Martin Jacobi). — Soll ich auf Mamres Fruchtgefild a. Josua (Erfurt, Musikverein, Hr. O. Semper). — Verdi prati, selve amene a. Alcina (Essen, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg). — Rezitativ und Szene für Sopran a. L'Allegro, il Pensiero ed il Moderato (Elberfeld, Sinfoniekonzert, Frl. A. Mäurer; Genf, Abonnementskonzert, Frl. M. Münchhoff; Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. M. Siems). — Canzon »Ch'io mai vi possa« (Frankfurt a. M., München, Liederabend Hella Rentsch-Sauer). — Dettinger Te Deum (Danzig, Singakademie). — Oratorien: Acis und Galathe (Neuenburg, Société chorale). — Belsazar (Breslau, Singakademie; Osnabrück, Musikverein [bearb. v. Jul. Spengel]). — Josua, bearb. v. Fr. Chrysander (Halberstadt, Oratorien-Verein; Verden, Verdener Gesangverein; Worms, Musikgesellschaft und Liedertafel). — Herakles (Linz, Musikverein [bearbeitet von Jos. Reiter]; Wien, Gesellschaft

Digitized by Google

der Musikfreunde (bearbeitet von Fr. Chrysander]). — Israel in Ägypten (Essen, Musikverein). — Judas Maccabäus (Bochum, Musikverein; Kreuznach, Gesangverein für gmischten Chor; Eisleben, Städt. Singverein; Rothenburg, Ev. Kirchenchor u. Männergesangverein). — Der Messias (Jena, Akademisches Konzert [bearb. von W. A. Mozart und R. Franz]; Eickel-Wanne, Musikverein; Tournai, Musikverein). — Samson (Duisburg, Gesangverein). — Saul, bearbeitet v. Fr. Chrysander Hamburg, Philharmonische Gesellschaft und Singakademie; Heilbronn, Harmonie; Lahr, Singverein; Mainz, Liedertafel und Damengesangverein, 2mal; München, Borgescher Chorverein; Straßburg i. E., Konservatoriums-chor). — Dank sei dir, Herr, Cantata con stromenti (Altona, Motette Kreuzkirche, Frl. L. Grabo; Dresden, Konzert Alfred Sittard, Frl. A. Leydhecker; Essen, Sinfoniekonzert, Frl. G. Rautenberg; Friedberg i. H., Musikverein, Frl. A. Leydhecker; Winterthur, Musikkollegium, Frau A. v. Kraus-Osborne). — Ouvertüre zu Agrippina (Brüssel, Konservatorium; Dresden, Mozart-Verein). — Ouvertüre D-dur (Gera, Fürstliche Kapelle). — Concerti grossi: F-dur für Streichorchester (Elberfeld, Städtisches Orchester; Görlitz, Verein der Musikfreunde; Hamburg, Berliner Philharm. Orchester). — H-moll (Prag, Böhmische Philharmonie [bearb. v. M. Seiffert Nr. 23]; Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik; Breslau, Instrumental-Verein »Harmonie«). — G-dur [bearb. v. M. Seiffert Nr. 12] (Kopenhagen, Palaiskonzert). — A-dur [bearb. v. M. Seiffert Nr. 22] (Mainz, Florian Kupferberg's klassische Konzerte). — Konzert f. Oboe (Bern, Musikgesellschaft Hr. B. Dörrer). — Orgelkonzerte: D-moll (Hamburg, Kirchenkonzert, Pr. P. Meder). — B-dur (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium, Hr. W. Bauer). — F-dur (Paris, Hr. L. de Bondt; Jena, Akadem. Konzert, Hr. Fr. Stein [bearb. v. M. Seiffert]; Basel, Allgemeine Musikgesellschaft, Hr. A. Hamm; Mainz, Florian Kupferbergs klassische Konzerte, Hr. Fr. Petersen). — G-moll (Danzig, Geistl. Volkskonzert, Hr. O. Krieschen; Nürnberg, Bach-Verein). — Konzert D-moll f. Streichorchester (Weimar, Stadtkirche). — The Harmonious Blacksmith (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, Mme. W. Landowska). — Präludium u. Fuge, F-moll f. Orgel (München, Akademie der Tonkunst, Hr. F. Becht). — Sonate arr. f. Kontrebaß u. Klavier (Leipzig, Konzert Sergei Kussewitzky). — Sonate G-moll f. Violoncell. u. Orgel (Mühlhausen, Evang. Kirchenchor, Hr. P. Casals u. A. Sittard). — Sonate A-dur f. Violine u. Klavier (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft; Rom, Accad. d. S. Cecilia, Hr. F. Kreisler). — Sonata da camera f. Orgel, bearb. v. F. W. Franke (Altona, Motette Christianskirche). — Sonate f. Violine und Klavier Nr. 3 F-dur (Gotha, Josef u. Marie Natterer). — Variationen D-moll f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Rudolf Zwintscher). — Kammertrio Op. 2 Nr. 1 (Frankfurt a. M., Dr Hoch's Konservatorium).

Hasse, J. A. Arie für Alt »Ein einz'ger Blick zu ihm empor« aus dem Oratorium »La deposizione dalla croce (Torgau, Gesangverein, Frl. Maria Heumann). — Duett (für Sopran und Alt) »Crucifixus« aus der G-dur-Messe (Torgau, Gesangverein, Frl. Käte und Maria Heumann).

Haßler, Hans Leo: Agnus Dei (Altona, Motette Kreuzkirche, Dresden, Frauenkirchenchor; — Ach weh des Leidens, 5st. (Bielefeld, Musikverein). — Feinsliebchen, Du hast mich g'fangen (Breslau, Orchesterverein, Frankfurter Vokalquartett; München, Lehrergesangverein). — Gagliarda »Peu me convient« (Antwerpen, Société royale, Brüsseler Vokalquartett). — Herzlieb, zu dir allein, 5stimmig (Graz, Singverein). — Ich scheid von Dir mit leyde (Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, dieselbe; Jena, Akadem. Konzert, Prag und Wien, dieselbe; Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Luce negl'occhi (Prag und Wien, Barth'sche Madrigal-Vereinigung). — Mein Lieb will mit mir kriegen, 8stimmig (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Nun hat ein End mein Klagen, 6stimmig (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Nun laßt uns fröhlich sein, 5stimmig (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Choral »O Mensch bewein' dein' Sünde groß« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Hausmann, V.: Mit Seufzen und mit Klag (Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, dieselbe; Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Prag u. Wien, dieselbe).

Haydn, Jos.: Arie »Perduto un, altera volta« a. Orpheus u. Euridike (Dresden,

Mozart-Verein, Frl. E. Schumann). — Ariadne auf Naxos (Gothenburg, Orkester-Forening, Frau J. Claußen). — Die Beredsamkeit, 4st. (Leipzig, Opernchor d. Berliner Hofoper). — Motetten: Des Staubes eitle Sorgen (Leipzig, Kirchenchor St. Petri; Oberhausen, Städt. Musik-Verein). — Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret (Saalfeld, Kirchenchor). — Oratorien: Jahreszeiten (Barmen, Städtisch. Singverein; Goslar, Musikalischer Verein; Prenzlau, Prenzlauer Gesangverein; Wien, Singakademie). — Die Schöpfung (Antwerpen, Deutsche Liedertafel; Barmen, Allgem. Konzertverein-Volkschor; Brüssel, Deutscher Gesangverein; Cassel, Oratorienverein; Friedberg i. H., Musik-Verein; Heilbronn, Hirsch'scher Gesangverein; Königsberg, Singakademie; Paris Société des Concerts du Conservatoire, 3 Mal; Reichenberg i. B., Damengesangverein Cecilia und Männergesangverein; Siegen, Chorgesangverein; Stendal, Oratorien-Verein). — Qui tollis a. C-dur-Messe (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Volkskirchenkonzert). — Eine alte Geschichte, einstimmig (Jena, Akademieisches Konzert, Fräulein Marcella Pregi). — Oktett F-dur für Blasinstrumente (Berlin, Kammermusikabend von Gustav Bumcke; Paris, Société moderne d'instruments à vent). — Presto C-dur für Klavier (Leipzig, Klavierabend Alfred Reisenauer). — Violoncellkonzerte: C-dur (Gothenburg, Orkester-Förening, Hr. Ad. Cords). — D-dur bearbeitet von F. A. Gevaert (Amsterdam, Hr. G. Hekking; Antwerpen, Société royale, Hr. M. Loevensohn; Breslau, Orchesterverein, Hr. J. Melzer).

Haydn, Michael: Missa a due cori (Spanische Messe) (Wien, Michael Haydn-Feier, Hofopernchor). — Pignus futurae gloriae, Fuge a. d. großen Litanei D-moll (Wien, Michael Haydn-Feier, Hofopernchor). — Tenebrae factae sunt, 4st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; (Dresden, Annenkirchenchor; Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Singverein). — Divertimento, B-dur, für Viol., Vla., Oboe, Fagott, Vcell. u. Baß (Dresden, Tonkünstlerverein). — Sinfonie C-dur (Wien, Orchesterverein d. Gesellschaft d. Musikfreunde).

Himmel, F. H.: Lieder: Der Tanz, Die Selbstentscheidung, Mutterleben, Heilung, Die Sendung (Leipzig, Liederabend Elise Wetzel).

Homilius: So gehst du nun mein Jesu hin (Dresden, Kirchenchor Matthäikirche).

Janequin, Clement: Au ioly ieu du pousse avant (Prag, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde; dieselbe; Wien, dieselbe).

Ingegneri: Tenebrae factae sunt (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigal-Vereinigung; Prag u. Wien, dieselbe).

Jomelli, Nicolo: Chi vuol comprar la bella calandrina (Jena, Akad. Konzert, Frau Herm. D'Albert).

Isaac: Nun ruhen alle Wälder (Bremen, Domchor).

Kirnberger, Joh. Ph. (1721—1783): Fuga ricercata B-dur f. Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt).

Kittel, Joh. Christ.: Choralvorspiel »Ein feste Burg« f. Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt).

Koehler, Martin (1620—1704): Choralbearbeitung »Befiehl du deine Wege« (Chemnitz, Jakobikirche, Hr. W. Hepworth).

Krebs, Joh. Ludw. (1713—1780): Choralvorspiel »Ach Gott, erhör' mein Seufzen« f. Orgel (Zwickau, Marienkirche, Hr. P. Gerhardt). — Fantasie und Fuge, G-dur f. Orgel (Zwickau, Hr. P. Gerhardt).

Krieger, Adam: Es steigt der Wein, so hoch wir sein, f. 3st. Meh. m. Klavier u. Cembalo (Leipzig, Vereinigte Ettlersche Chöre). — Der Rheinsche Wein tanzt gar so fein, f. einst. Meh. m. Klavier u. Streichorchester (ebenda). — Die Fröhlichkeit acht' keinen Neid, f. einst. Mch. u. Solo mit Klavier u. Streichorchester (ebenda).

Kuhnau: Première sonate biblique (Le combat entre David et Goliath (Paris, Ecole d'Art, Hr. J.-J. Nin). — La Fantaisie, fragments de la 1ère Sonate biblique Paris, Histor. Klavierkonzert, Frl. Blanche Selva). — Choralvorspiel »Ach, Herr, mich armen Sünder« f. Orgel (Leipzig, Motette Thomaskirche, Hr. K. Straube).

Kühnel, A. (1645—1700): Adagio für Viola da gamba m. Orgel (Altona, Volkskirchenkonzert, Hr. H. Kruse).

Digitized by Google

Lagkhner, Daniel: Gut Singer und ein Organist, einst. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frl. M. Herz).

Orlando di Laßo: Bonjour mon coeur, 4st. (Kopenhagen Caecilia Foreningen). — Fyons tous d'amour le jeu (Nürnberg, Bach-Verein). — Echo (Jena, Akadem. Konzert. Barth'sche Madrigalver.; Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde. dieselbe; Heidelberg, Liederkranz; Prag u. Wien, dieselbe; Berlin, Soloquartett d. Lehrergesangvereins. Stendal-Tangermünde, Lehrergesangverein; Prag, Barth'sche Madrigalvereinigung; Wien. Barthsche Madrigalvereinigung; Motette »Pafice gressus meos«. Madrigal: Wohlauf ihr lieben Gäste (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). Salve regina, 6st. (ebenda). Laudent Deum, 4st. (ebenda). Dulci sub umbra, 5st. (München, Lehrergesangverein). — Passan vostri trionfi, 10st. (ebenda).

Lechner, Leonhard: Ein Musicus wollt' fröhlich sein, einst. (Breslau, Bohnscher Gesangverein, Frl. M. Conrad). — Gott b'hüte dich, 4st. (Graz, Singverein). — Herzlich tut mich erfreuen, einst. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). —

Le Maistre: Der Fuchs (Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, Barth'sche Madrigalver.; Prag u. Wien, dieselbe). — Le soir, le ciel se voile (Antwerpen, Société royale, Brüssler Vokalquartett).

Lemlin, Laurentius: Der Kuckuck, »Der Gutzgauch auf dem Baume saß«. 6st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein; Dortmund, Konservatoriums-Chor).

Leoni, Leon (1600): Dimmi, glori, gentil, 3st. (Kopenhagen, Caecilia-Foreningen).

Leopold I: Agnus Dei a. d. Missa Angeli Custodi f. Soli, Chor. 2 oblig. Violinen u. Orgel (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Verschiedene Arien (Wien, Verein »Die Heimat« a. d. Fest: Wien im 17. Jahrhdt.).

Locatelli: Sonate D-dur f. Violoncell u. Klavier (Berlin, Kgl. ak. Hochschule f. Musik, Frl. S. Gurovitsch). — Sonate G-moll f. Violine u. Orgel (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. Th. Bauer u. U. Seifert).

Loeilly: Gigue f. Klavier (Laibach, Klavierabend L. Godowsky; Potsdam und Tilsit, Abonnementskonzert, Hr. L. Godowsky).

Lotti: Crucifixus, 8st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche; Graz, Singverein; Nürnberg, Bach-Verein). — Pur dicesti, Canzon (Jena, Akad. Konzert, Frau Herm. d'Albert; Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. M. Buisson).

Machault, G. de: Ballade notée »De toutes flour n'avait et de tous fruis« (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Marcello, Benedetto: Quella Fiamma (Leipzig, Liederabend Hedwig Aeckerle — Il mio bel fuoco (Leipzig, Konzert Mme. Charles Cahier).

Marenzio: In den Augen dein (Königsberg i. P., Berliner Vokalquartett). — Dissi a l'amata mia (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Martini, Padre: Andantino F-dur f. Violine und Klavier (Leipzig, Rom, Fritz Kreisler). — L'amour est un enfant trompeur (Jena, Akad. Konzert, Frl. Marcelli Pregi). — Piacer d'Amor (Antwerpen, Musikabend, Frl. J. de Mazière).

Maudit: Chanson »Vous me tuez si doucement« (Antwerpen, Société royale. Brüsseler Vokalquartett).

Molinari, Simon (um 1600): Motette »Zwei Seraphe riefen laut«, 5st. (Altona. Motette Peterskirche; ebenda, Motette Christianskirche).

Monsigny: Chaconne u. Rigodon a. d. Oper »Aline, Reine de Golconde» (Gera, Fürstl. Kapelle). — Le roi le fermier (Jena, Akad. Konzert, Frl. Marcelli Pregi).

Monteclair: Ballettdivertissement Riga, Société de conc. des instrument anciens

Morley, Thomas: Alman f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Rudolf Zwintscher — Englisches Tanzlied »Nun strahlt der Mai den Herzen« (Graz, Singverein). — Springtide (Königsberg i. P., Sinfoniekonzert. Berliner Vokalquartett). — Tanzlied »Feu'r, Feu'r! mein Herz brennt hell«, 5st. (Aachen, Städt. Abonnementskonzert; Jena. Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalver.; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde. dieselbe). — Frühling umstrahlt ihr Antlitz zart, 4st. (Reichenberg i. B., Lehrergesangverein »Silcher«).

Mozart: Arien: Deh per questo istante solo (Winterthur, Popul. Konzert, Frl.

Elisabeth Steffan). — L'amerò sarò constante (Altona, Volkskonzert, Frl. M. Münchhoff; Bochum, Liederabend Mimi Velten). — Mia speranza adorata (Genf, Abonnementskonzert, Frl. M. Münchhoff). — Non più, tutte ascoltai (Genf, Abonnementskonzert, Frau V. Svärdström-Werbeck). — Ruhe sanft, mein holdes Leben a. Zaida (Kopenhagen, Palaiskonzert, Frau Elna Bergmann). — Vorrei spiegarvi, oh Dio (Wiesbaden, Kurhaus, Frau H. Bosetti). — Agnus Dei (Insterburg, Oratorien-Verein). — Ave verum (Altona, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette Johanniskirche; Berlin, Marienkirche, Frl. L. Menar; (Dresden, Kirchenchor St. Trinitatis; Nürnberg, Bach-Verein; Weimar, Großh. Hoftheater). — Kanons »Lacrimosa« und »Alleluja« (Bremen, Geschwister Svärdström). — Laudate Dominum (Bremen, Domchor; Nürnberg, Bach-Verein). — Lieder: Dans un bois (Jena, Akadem. Konzert, Frl. Marcella Pregi). — Warnung (ebenda). — Große C-moll-Messe, ergänzt von A. Schmitt (Elberfeld, Konzert-Gesellschaft; Laibach, Philharmonische Gesellschaft). — Messe C-moll (Plauen, Johanniskirche, Konzert; Wandsbeck, Musikverein). — Rezitativ und Arie aus Metastasios Olympiade (Düsseldorf, Städtischer Gesangverein, Fräulein M. Pregi). — Der Schauspieldirektor (Friedberg i. H., Richard Wagner Stipendien-Stiftung). — Terzett »Liebes Mandel, wo is' Bandl« (Leipzig, Konzert »Bunte Bilder aus aller Welt»). — Deutscher Tanz f. Violine u. Klavier (Mannheim, Musikal. Akademie, Hr. W. Burmeter). — Divertissement in B f. Streichorch. u. 2 Hörner (Weimar, Großh. Hofkapelle). — Klavierkonzerte: C-moll (Dresden, Mozart-Verein, Hr. R. Buchmayer). — Konzertante f. Violine u. Viola (Baden-Baden, Sinfoniekonzert; Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik; Cassel, Kgl. Theater-Orchester). — Konzertante f. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte u. Orchester (Antwerpen, Orchestervereinigung). — Maurerische Trauermusik (Insterburg, Oratorienverein; Lübeck, Verein der Musikfreunde; Weimar, Großh. Hofkapelle; Wien, Konzertverein). — Menuetto de Mr. Duport, Variationen (Greiz, Leipzig usw. Max Krämer). — Rondeau, A-moll (Leipzig, Klavierabend Alfred Reisenauer). — Serenaden für Orchester: Nr. 8. Notturno (f. 4 Orchester) (Hannover, Kgl. Theater-Orchester). — Serenade Nr. 9 D-dur (Bamberg, Musikverein; Nürnberg, Orchesterverein). — Serenade Nr. 10 B-dur (Berlin, Kammermusikabend Gustav Bumcke). — Sonate, C-dur, f. Orgel, 2 Violinen u. Baß (Jena, Akadem. Konzert).

Muffat, G.: Ciacona, G-dur u. Suite, D-moll f. Orgel (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert). — 6. Toccata F-dur f. Orgel (Prag, Deutscher Volksgesangverein, Hr. M. Springer. — Toccata C-moll f. Orgel (Osnabrück, Orgelvortrag Paul Oeser).

Münchner Liederbuch: Verschloss'ne Treu, 4 st. v. A. Schumann (Prag, Deutscher Volksgesangverein).

Munday, John: Robin f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Rudolf Zwintscher).

Nanini: Hodie Christus natus est (Paris, Société des Concerts du Conservatoire). — Hace dies (Chemnitz, Andreas-Kirchenchor.)

Nardini: Konzert A-dur f. Violine u. Streichorchester (Berlin, Alessandro Certani; Brüssel, Concerts Ysaye, Hr. M. Crickboom).

Neidhardt von Reuenthal (um 1225): Maienlied »Wieder ist im Mai entsprossen« (Prag, Deutscher Volksgesangverein).

Osiander: Choral »Nun komm der Heiden Heiland«. (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Otto, Johann: Aus 150 guter neuer Liedlein (1544): Es taget vor dem Walde, einst. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frl. M. Conrad).

Pachelbel, Joh.: Ciaconna f. Orgel (Altona, Motette Kreuzkirche, Hr. L. Brodersen; Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Palestrina: Agnus Dei, 4st. (Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Dum complerentur, 6st. (München, Akademie der Tonkunst). — Ecce ego Joannes (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein (Benedictus, Hosianna, Agnus Dei). — Hodie Christus natus est, 8st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Laudate Dominum, 8st. Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Lauda Sion (Bremen, Domchor). — Missa, »Aeterna Christi munera« (Frankfurt a. M., Palestrina-Chor). — O bone Jesu, 4st. Lied (Dresden, Kirchenchor Johanniskirche; ebenda, Martin Luther-Kirche; Graz,

Singver.; Mainz, Liedertafel u. Damengesangver.). — O domine Jesu Christe (Dresden, Kirchenchor Johanniskirche; ebenda, Martin Luther-Kirche. — Omnes amici mei (Paris, Société des Concerts du Conservatoire). — Populo meus (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Ricercare (1. Tono) für Orgel (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert). — Stabat mater, 8st. (Leipzig, Thomaskirche; Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Singverein). — Wie der Hirsch schreit (Altona, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette Johanniskirche).

Paolo da Firenze: Madrigal »Fra duri scogli sanz'n alcu governo« (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Paradies, P. D.: Arietta »M'ha presa alla sua ragna« (Gießen, Konzertverein, Frl. E. Kettling; Köln, Konzertgesellschaft, Frau N. F. Dalcroze). — Quel ruscelletto (Leipzig, Konzert Mme. Charles Cahier).

Perez: Tenebrae factae sunt (Breslau, Orchesterverein, Frankfurter Vokalquartett).

Pergolese: Se tu m'ami (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. M. Buisson; Prag, Kammermusikverein, dieselbe).

Pitoni, G. Ottavio (1657—1743): Christus factus es (Dresden, Kirchenchor der Frauenkirche).

Porpora: Menuett f. Violine u. Klavier (Leipzig, Rom, usw. Fritz Kreisler). — Sonate C-dur f. Violine allein (Berlin, Alessandro Certani).

Praetorius, H.: Sie ist mir lieb (Dortmund, Konservatoriumschor). — Hosianna dem Sohne David, 5st. Ein Kind ist uns geboren (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Pavane (Leipzig, Ortsgruppe IMG.). — Siehe, das ist Gottes Lamm, Dresden, Kirchenchor d. Lukaskirche).

Près, Josquin de: Stabat mater, einst. (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet).

Pugnani: Präludium und Allegro E-moll f. Violine und Klavier (Leipzig, Rom, usw. Fritz Kreisler).

Purcell: Nymphs and shepherds (Leipzig, Liederabend, Antonia Dolores). — I attempt from love's sickness to fly (ebenda).

Rameau: Accourez riante jeunesse (Leipzig, Liederabend Antonia Dolores). — Menuett G-moll f. Klavier (Laibach, Klavierabend L. Godowsky). — Le tambourin p. piano (Leipzig, Ortsgruppe IMG., Frau W. Landowska; Madrid, Mme. W. Landowska; Potsdam, Abonnementskonzert, Hr. L. Godowsky). — Ballettstücke a. »Les Indes galantes«, bearb. v. P. Dukas (Prag, Konservatorium). — Gavotte avec variations f. Klavier (Neuenburg, Société de musique, Hr. K. v. Wesdehlen). — La Poule f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Rudolf Zwintscher; Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. O. Neitzel). — La Rameau (Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. O Neitzel).

Regnart, Jacob: Nun bin ich einmal frei, 3st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Reichardt, J. F.: Lieder a. Euphrosyne, Harzreise, Mignon, Harfenspieler, Trost, Rastlose Liebe (Leipzig, Liederabend Elise Wetzel). — Das Lösegeld (Halle a. S., Konzert Toni Graul, Frl. Elsa Marburg; Hannover, Frl. Mary Puvogel).

Reichardt, Luise: Bleibe bei uns, 4st. (Saalfeld, Volks-Kirchenkonzert).

Richard, François: Amarante a des yeux, Air de cour (Paris, Fondation J.-S. Bach, Frau M. Gallet).

Rosa, Salvator: Canzonetta »Star vinco« (Berlin, Liederabend Klara Erler; Gießen, Kunstverein, Frl. E. Kettling).

Rossi, M. A. (1620.: Non so più, Aria (Köln, Konzertgesellschaft, Frau N. F. Dalcroze).

Rosthius, Nic.: Ich und du, 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Frisch auf, gut G'sell, 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Rousseau: Ouverture, Gesang u. Pantomime a. »Le Devin du village«, bearb. von H. Schwartz (Prag, Konservatorium). — Branle »J'avois pris mes pantouflettes« (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Salve Regina f. Sopran (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frl. H. Boemisch. — Sechs Gesänge a. Les Consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, Romances et Duos (Que le jour me vure — Que fais-tu dans

Digitized by Google

ces bois — Tendre fruit des pleurs de l'Aurore — Ores que l'ai sous ma loi — Aussitôt que la lumière — N'avez-vous pas assez chanté a Daphnis et Chloé, einst. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Hr. M. Oster). — Gesangstücke a. Le Devin du village Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Sartorius: Wolauff ir lieben geste (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalvereinigung; Saarbrücken, Gesellschaft der Musikfreunde, dieselbe; Prag u. Wien, dieselbe).

Scandello, Antonio: Bonzorno Madonna (Jena, Akadem. Konzert, Barth'sche Madrigalvereinigung; Prag u. Wien, dieselbe). — Ein Hennlein weiß, 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein). — Chanson napolitaine »Bonzorno, Madonna« (Antwerpen, Société royale, Brüsseler Vokalquartett). — Madrigal »Ein Hennlein weiß« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Scarlatti, Alessandro: Les Violettes, bearb. v. Ad. Schimon (Graz, Singverein, Hr. Hans Legat; Leipzig, Liederabend Antonia Dolores). — Exultate Deo, 4st. (München, Akademie d. Tonkunst). — Se florindo e fedele (Leipzig, Liederabend Antonia Dolores). — O cessate di piagarmi (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frl. M. Buisson; Prag, Kammermusikverein, dieselbe).

Scarlatti, Dom.: Pastorale und Capriccio f. Pianoforte (Leipzig, Klavierabend Eugen d'Albert; Verden, Verein f. Kunst u. Wissenschaft, Hr. H. Lutter). — Sarabande et Passepied, G-dur (Leipzig, Klrvierabend Alf. Reisenauer). — Sonaten D-moll F-dur u. F-moll (Leipzig, Ortsgruppe d. IMG., Frau W. Landowska).

Schein. Aus den »Waldliederlein«: Mit Freuden und mit Scherzen — O wahre Lieb' und Treu' — Wohlauf, du edle Lyr (Leipzig, Konzert »Bunte Bilder aus aller Welt«). — Psalm 42 »Gleich wie ein armes Hirschelein«, 3st. m. Begleitung (Leipzig, Peterskirchenchor). — Zwei Chöre a. d. Studentenschmauß: Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein, f. Solo, 4st. Mch., Klavier u. Streichorchester. — Holla, gut G'sell, f. 4st. Mch. mit Klavier u. Streichorchester (Leipzig, Vereinigte Ettlersche Chöre).

Schobert (1730—1768): Menuett Es-dur f. Klavier (Laibach, Tilsit, Klavierabend L. Godowsky).

Schröter: Freut euch, ihr lieben Christen (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Schütz: Motetten: Ist Gott für uns (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Christianskirche; ebenda, Volkskirchenkonzerte). — Also hat Gott die Welt geliebt, 5st. (Berlin, Kgl. akadem. Hochschule f. Musik; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Hoch freuet sich (Chemnitz, Markus-Kirchenchor). So fahr ich hin zu Jesu Christ (Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik). — Ich will den Herrn loben allezeit a. d. kleinen geistl. Konzerten (Duisburg, Orgelkonzert Karl Paus, Hr. E. Walther). — O Jesusnahme, f. Sopran (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Tu wohl, Herr, deinem Knechte, f. Alt (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Der Pharisäer und der Zöllner (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor). — Die 7 Worte unseres lieben Erlösers (Danzig, Geistl. Konzert Johanniskirche; Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Das Wort ward Fleisch (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Doxologie, 6st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Jauchzet dem Herrren, alle Welt — Kommt her, des Königs Aufgebot — So bist du nun zugegen — Schlußchor a. d. »Lucas Passion« — »Wer Gottes Macht in Ehren hat« (Torgau, Gymnasial-Kirchenchor).

Senfl: Ich soll und muß ein Bulen haben, 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Sermisy, Claude de: Au joly bois (Nürnberg, Bach-Verein).

Stephani, Joh. (1619): Der Kuckuck hat sich zu Tod gefall'n, 5st. (Kopenhagen, Caecilia-Foreningen).

Strungk, Delphin (1601—1664): Choralvorspiel »Herzlich tut mich verlangen« f. Orgel (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. U. Seifert).

Stobaeus: Festlied »Komm, heil'ger Geist, dein' Hülf' uns leist«, 5st. (Torgau, Gymnasialkirchenchor).

Szarzyński, Sep. (17. Jahrh.): Snonata für 2 Violinchöre mit Orgelkontinno (Warschau, Philharmonie).

Tartini: Violinkonzert D-moll (Amsterdam, Hr. M. Crickboom). — Variationen über ein Thema von Corelli (Leipzig, Rom usw. Fritz Kreisler). — Sonate »Le trille

du Diable« (Bamberg, Musikverein, Hr. J. Manén; Neuenburg, Musikgesellschaft, Hr. Fr. Kreisler; Gothenburg, Orkesterförening, Hr. N. Vogel; Rom, Accad. S. Cecilia, Hr. Fr. Kreisler; Tilsit, Abonnementskonzert, Hr. J. Manén; Verden, Verein f. Kunst u. Wissenschaft, Frau Fr. Ritter).

Telemann, G. Phil.: Bin ich denn so gar verlassen, Arie f. Sopran, Viol. und Orgel (Dresden, Reformierte Kirche, Frl. E. Wedekind). — Herzlich tut mich verlangen f. Orgel (Brünn, Verein »Deutsches Haus«, Hr. O. Burkert). — Musique de table, f. 2 Viol. u. Klavier (Paris, Fondation, J.-S. Bach).

Thibaut IV. (König von Navarra, 1201—1253): Chanson »Wer in des Kerkers Nacht begräbt den Schmerz«, harm. v. L. A. Zeller (Graz, Singverein, Hr. Hans Legat).

Traetta, Tommaso (1727—1779): Ma che vi costa (Jena, Akadem. Konzert, Frau Herm. d'Albert).

Tuma: Tristis est anima mea (Dresden, Vesper, Kreuzkirche). — Una hora non potuistis vigilare (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Tunder: Solokantate f. Sopran »Ach Herr, laß deine lieben Engelein« (Landau, Musikverein, Frl. Joh. Dietz). — Solokantate f. 2 Bäße, Streichorchester u. Continuo »Herr, nun läßest du deinen Diener« (Leipzig, Peterskirche, Hr. Gustav Borchers).

Valenzin (16. Jahrh.): Rococo p. Violoncell (Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Hr. Brückner).

Veracini: Sonate A-dur f. Violine u. Klavier (Berlin, Alessandro Certani). — Sonate B-dur f. Violine u. Klavier (Berlin, Alessandro Certani). — Triosonate C-moll (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft). — Pastorale (Genf, Abonnements-Konzert, Frl. M. Münchhoff).

Vitali: Triosonate, D-dur (Heidelberg, Musikalische Gesellschaft).

Vittoria: Ecce Dominus veniet, öst. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein. — O quam gloriosum est regnum (Haag, Melosophia).

Vivaldi: Violinkonzerte D-dur (Berlin, Leipzig, Rom, Fritz Kreisler). — C-moll (Brüssel, Ysaye-Konzert, Hr. Fr. Kreisler). — Konzert f. 3 Violinen (Frankfurt a. M., Dr. Horch's Konservatorium). — Konzert (B-moll f. 4 Violinen, Orchester u. Klavier (Paris, Fondation J.-S. Bach).

Volkslieder, Altdeutsche: Mir ist ein fein's braun's Mägdelein. — Der Sommer »Herzlich tut mich erfreuen«. — Spottlied »Ich ging einmal spazieren« (Leipzig, Vereinigte Ettlersche Chöre, Hr. G. Borchers).

Vulpius: Der Geist, den Gott vom Himmel gibt (Torgau, Gymn.-Kirchenchor).

Waelrant: Madrigal »An einem Bächlein« (Forst, Konzervereinigung).

Walther, J. G.: Allein auf Gottes Wort will ich (Torgau, Gymnasialkirchenchor). — Choralvariationen »Meinen Jesum laß ich nicht« (Dresden, Reform. Kirche, Hr. N. Seifert).

Ward, John: Hope of my heart (Nürnberg, Bach-Verein).

Weckmann, Matthias: Solokantate f. Baß mit Streichorchester u. Continuo »Kommet her zu mir alle« (Leipzig, Peterskirche, Hr. Gustav Borchers). — Dorische Phantasie (Dresden, Reformierte Kirche, Hr. N. Seifert).

Wilson (1594—1673): Take, o take (Leipzig, Liederabend Antonia Dolores).

Wolkenstein, O. v.: Minnelied »Dein Mund geschwellt«, harm. v. L. A. Zeller (Graz, Singverein, Hr. Hans Legat).

Zangius, Nicolaus († ca. 1619): Frisch, frölich, habt ein guten Muth, 5st. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein, Frl. M. Herz).

Zeuner, Martin: Es spricht der Unweisen Mund wohl (Torgau, Gymnasialkirchenchor).

Zumsteeg: Lieder: Klage, Der Mohrin Gesang, Schwermut, Marienbild, Liedchen, Nach Hans Hadloub (Leipzig, Liederabend Elise Wetzel).

Notizen.

Genf. Am 1.—15. August 1907 findet ein Zweiter-Normal Kurs zur Einführung in die Methode Jacques Dalcroze (Entwicklung des rhythmischen Gefühls, des Hörsinns und des Tonbewußtseins) (s. darüber Ztsch. VII, S. 502) statt. Der Kurs findet in französischer und deutscher Sprache statt.

London. — In course of lecture before Musical Association on *French Opera* of Lully-to-Rameau period (say 1650 to 1750), J. E. Borland contrasts stages of the *string-armature* thus. In the Lully period a typical score was: — Viol-parts up to 6, the 2 upper of which with G clef on first line (from bottom), and the rest with C clef on first, second and third lines respectively; part for bass-viols (7-stringed) with F clef on fourth line, which part also figured for harpsichord. In the intermediate period between Lully and Rameau a typical score was: — 2 violin-parts with C clef on first line; 2 medium parts with C clef on second and third lines respectively; viol-da-gamba part sometimes with C clef on third line and sometimes with F clef on fourth line; a part for 4-stringed basses with F clef on fourth line, but transposing to the 8ve below, and with the harpsichord figures. In the Rameau period of course the string-armature began to be supplemented with independent (non-unison) wind, while the harpsichord-and-bass solo passages tended to drop out. It is well to be frequently reminded of the useful plasticity of the clef-sense 200 years ago, as a corrective to the narrow and cramping all-trebleclef and never-transposing propensities of today (in which camp indeed lecturer himself has been found, see VI, 396, June 1905). —— Same lecturer says about Rameau's "Hippolyte et Aricie" (1733): — "A lively *dance for sailors* in Act III, scene 8, is noteworthy for an idiom which is probably very ancient, viz. a skipping down of an 8ve, with the lower note played twice. [cf. the familiar English College hornpipe]. It would be an interesting study to trace this idiom in sailors' tunes of all ages and countries. It is frequent in these French operas, and has persisted down to our own day". —— Same lecturer points out that in many places there is the "avec sourdines" instruction without the rest of even a single beat, and asks how this could be done. He suggests, "Either the *muting process* was quite different from the modern one, or else some players must have been prepared with muted instruments beforehand and played such passages alone". There is no need for these rather extreme assumptions. In those days people were not so particular as to instantaneous effects; and if, of two players at one desk one put on the mute first and then the other a bar or so later, without stopping the music, that answered all purposes.

In "Bücherschau" of this number is review of R. R. Terry's "Catholic Church Music"; partly a reference-volume, partly a disquisition with history. Following extract "a" gives his sketch, from point of view of a Roman Catholic music-director, of the progress of *English church-music down to the early Reformation days* (say to about 1560); excluding remarks on its final culmination in Tye, Tallis, Byrd, and Philips, which not here quoted. Extract "b" shows his treatment of the less familiar theme, that the bulk of our earliest Protestant anthem-music was *an adaptation with English words* of Catholic church-music having Latin words; as he puts it, that the Reformation "ended" instead of "making" the English school of church-music. He lectured on these subjects before Musical Association on 13th May 1902.

(a) It is now a commonplace of music history that the earliest known instance of polyphonic writing — "Sumer is icumen in" — was the work of a monk of Reading, and when composers on the Continent were slowly and laboriously trying to combine melodies, it was an Englishman, John of Dunstable, who, about 1400, first brought anything like structure to his musical compositions. From that time onwards the roll of Englishmen who contributed to the stores of church-music is a long and honourable one. Before ever the star of Palestrina had risen, there was a great and flourishing school of English church-

Digitized by Google

music, which shone with undiminished glory until blotted out by the dark shadow of the Penal Times. Every monastery of consequence had its school of choristers, and the thoroughness of the musical training there received may be seen in the long list of great English musicians who were "cloister bred." Apart from such doubtful stories as the founding of a music professorship at Oxford by Alfred, the pages of Chappell and Davey show how far English theorists had advanced in the direction of counterpoint at a period when their European contemporaries were still fumbling with their barbaric successions of octaves and fifths. It is certain that in the twelfth century such musicians as John Garland had some notion of double counterpoint, and an MS. Alleluia of the same period in my possession contains a remarkable example of two part counterpoint in neumatic notation.

In the progress of the new art of Polyphony, slowly working its way towards the perfection of the sixteenth century, English musicians took an essentially prominent part. Documentary evidence is amply forthcoming to prove the assiduity with which choral singing was practised during the whole of that period, not only in the monasteries, Chapel Royal, and Collegiate Churches, but also in the private establishments of ecclesiastics and nobles. The pre-eminence of England in choral singing is a recognised fact of modern times, but we have evidence as early as the fifteenth century that the same sweetness and power was to be found in English voices then. In 1466 we have an account by the brother-in-law of the then King of Bohemia of a tour which he made through Western Europe. He says of Edward IV.'s Chapel Royal Singers: "We heard in no country more agreeable and sweeter musicians than these;" and again: "I believe there are no better singers in the world." The Venetian Ambassadors to Henry VIII., and certain German nobles who visited Elizabeth, spoke as enthusiastically of the Chapel Royal Singers as the Bohemians of the fifteenth century had done, one of them committing himself to the statement that their singing was more that of angels than of men. It would thus appear that the special care devoted everywhere to the training of the boys' voices—a tradition so thoroughly English—was amply justified by results. Among the numerous private establishments which thus competed with each other in the splendour of their services, may be mentioned that of the Duke of Buckingham, with a choir of 18 men and 9 boys; the Duke of Northumberland, of which a detailed account is given by Hawkins; Cardinal Wolsey, with a choir of 32 singers; Magdalen College, Oxford, with a choir of 24. The chief duty of these choral establishments was the rendering of daily Mass and Vespers, but they were also called upon to provide music for Mystery Plays and dramatic entertainments. Of course the Chapel Royal always held the pre-eminent place; and in order to secure a constant supply of the best voices, an Act was passed in the reign of Richard III., by which certain officials were authorised to scour the country and forcibly bring to the Chapel Royal competent singers, either boys or men. Hawkins prints an amusing account of this by Tusser (author of the "Five Hundred Points of Husbandry"), who was thus kidnapped and brought to London. These kidnapping powers were confirmed by Queen Elizabeth, who exempted only St. Paul's Cathedral and Windsor from interference.

At the Reformation of course, when the Mass was abolished, most of these choral establishments were broken up, and it seemed as though the glories of English choral singing were about to suffer eclipse. But Elizabeth was not the woman to suffer a diminution of splendour in any functions appertaining to the Court. She was quite determined that the magnificence of the Chapel Royal services, so long the wonder and admiration of Europe, should not be denuded of their ancient splendour at the bidding of reforming prelates. On the contrary, she maintained as ornate ceremonies as were consistent with the new form of worship, and not merely did she retain the services of all her musicians (knowing them to be Catholics), but also created new posts for others, such as Tallis and Byrd, although she could have been under no illusion as to their religious opinions. In fact now that the monasteries were suppressed, all the musical talent of the kingdom was concentrated in the Chapel Royal, and every musician of importance would appear to have had a place on its foundation save Redford (of St. Paul's), Whyte (of Westminster Abbey), and Robert Johnson (a priest and composer of considerable talent). This protection extended to Catholic musicians by Elizabeth is a curious historical fact, but it is eminently characteristic of the monarch. Elizabeth regarded the Chapel Royal as an appanage of her Court, and treated the musicians' posts in it as purely Court appointments. It is not surprising therefore that her musicians should look upon the services as Court functions which need not trouble their consciences. Certain it is that they retained their posts through all the changes of religion, but it is equally certain that they made no pretence of becoming Protestants. Only three musicians of any note at that time appear to have accepted the new religion: Merbecke (who abandoned music for pamphleteering), Testwood, and Tye.

As may be imagined, an enormous quantity of music was included in the general estruction of Church property. Bale tells us of how the huge stores of manuscripts—the ccumulation of centuries—were used as waste-paper, and priceless parchments were sent o book-binders abroad "by ships full." When it is remembered that more than six undred monasteries and nunneries were dissolved, and that all the known remains of pre-Reformation compositions are catalogued, it will be seen how extraordinary the destruction nust have been. See Gasquet's "Henry VIII. and the English Monasteries," vol. ii., p. 423—425. "How many hundreds of Masses, Magnificats, and Motets by Dunstable, Power, Benet, Pasche, Banester, Davey, Cornish, Ludford, Fairfax, and Cooper, and their ompeers, must have perished at this time for ever". (Davey, "History of English Music", . 116.) But even from the residuum that escaped the wreck, and is now preserved in nuseums and libraries, we are able to form a tolerably accurate idea, not only of the vast mount which was produced by Englishmen for the services of the Church, but also of its ery high artistic quality as compared with what was being produced on the Continent. One can understand how such early works as those of Fairfax and Taverner should find but little favour in view of the glorious school which immediately succeeded them, but a lass by the latter, entitled "The Western Wynde", which I have scored, is a composition not unworthy to be sung, even at the present day, to ears habituated to the more suave nd polished periods of Palestrina. Popular opinion is so far right in connecting the culmination of the English Polyphonic School with the names of Tye, Tallis, and Byrd; but t is no less true that their genius has overshadowed a multitude of other names of eminent nerit which deserve a better fate than oblivion; and in one case, that of Robert White, I ave always been at a loss to understand why he should be regarded as so much the nferior of any of the three. The scanty compositions of Redford, Blytheman, Shepherd, nd Mundy, which have come down to us may perhaps account for the little attention vhich they have received in later times, in view of the vigour of their themes, the skilful reatment of their subjects, the easy freedom of their counterpoint, and above all the rtistic and eminently religious treatment of their text. It is impossible to believe that hey were other than prolific writers, and that most of their work has been lost. Another omposer, Peter Philips, of the very highest order, has also received but scanty recognition t the hands of musical historians, probably from the fact that he fled the country at the Reformation and published all his works abroad.

One of the best indications of the state of English Church music in the sixteenth entury is furnished by a manuscript in the British Museum which seems to have attracted notice from only two historians—Nagel and Davey. It is an invaluable document, not only rom the number of admirable compositions which it contains by writers almost unknown o us, but also from the insight it gives us into the special treatment which the Liturgy eceived from musicians of the time. It would appear that the Asperges me was at that ime sung to fairly elaborate music, as also was the Alleluia. Of the twelve Masses vhich it contains, three of them are on the theme of "Westron Wynde"; by Taverner, Tye, nd Shepherd respectively. Of three others one is by Whitbrooke and two by Mundy. Mundy's treatment of his subject is eminently skilful and melodious. These three works liffer from most English Masses of the period in possessing a Kyrie in full. Of all the English Masses which I have examined, only about a dozen of them possess a Kyrie. Another peculiar feature of them is the omission, in certain instances, of the words of the Credo from Et iterum to remissionem peccatorum. The omission of the Kyrie s, in the opinion of such reliable authorities as H. E. Wooldridge and G. E. P. Arkwright, due to the fact that it was invariably sung to Plain Chant. Of course, in such a manuscript as I am describing, Magnificats occupy a prominent place, and they all follow the recognised custom of singing the verses in Plain Chant and Polyphony alternately. Motets in honour of Our Lady also naturally fill a large place in the volume, as also do others on the subject of the Resurrection. Two other striking features in the manuscript deserve notice; one, the very elaborate polyphonic treatment accorded to the Gloria Laus for Palm Sunday, the other the treatment of the Compline Office.

There is a tendency nowadays on the part of ill-informed critics to regard this beautiful Compline office as one in which music is to be confined to a narrow minimum, or eliminated; but the whole evidence of the polyphonic period is against this. It is almost unnecessary to say that where we find composers systematically setting certain portions of the Office to music we may fairly assume that it was the custom to sing them in that manner, and that composers were not thus furnishing music merely for their own pleasure, but in accordance with the laws of supply and demand. It is extremely unlikely that composers would continue so persistently to set to music portions of the Liturgy which were never likely to be performed. Constant musical treatment of the same words naturally

implies constant performance. Since the Nunc dimittis occupies the same place in Compline as does the Magnificat in Vespers, it is a little strange to find so few settings of it in English MSS., but this is probably accounted for by the fact that it was sung in Falsobordone. The Te lucis, however, would appear to have been constantly sung in Polyphony, as was also the In manus. Unlike Palestrina, our English composers do not seem to have set the Salva nos; though the prayer "Sub tuam protectionem" strangely enough, seems to have received their attention.

(b) It is now time to examine the popular notion that the Reformation made the English School of Church Music instead of ending it, as was really the case. I have described the condition of the Chapel Royal in the reign of Elizabeth, and how Catholic musicians came to hold posts there. It is therefore only natural that when their benefactress desired to provide music for the new Prayer-Book, of the simple type demanded by the "Injunctions" of 1559, her musicians should have complied with her wishes and written "services" of which Tallis's and Byrd's in D minor are the types. Here we have the true model of what is now known as the Anglican "service", and it was hailed with satisfaction by the reformers, as a successful attempt to replace "curious singing", as they termed the glorious contrapuntal music of the old Catholic days. But the new style was a failure. Long successions of full chords written to order (as these early Anglican "services" were) could not but pall on the listener, and it soon became evident that Elizabethan musicians were turning their talents to other purposes than exploiting so inferior a style of art. The old Liturgy had produced some of the grandest music of those times; the immediate effect of the new one was to dry up that spring of inspiration. And we must remember that this dearth of new church music was not the result of any dearth of composers. From a purely musical point of view, Elizabeth's reign is the most brilliant in English history; but the significant fact remains that the new liturgy was left severely alone by Bateson, Benet, Dowland, Ford, Kirbye, Philips, Pilkington, Weelkes, and Wilbye (to say nothing of Deering and Robert White), and all that brilliant galaxy of talent whose madrigals will live for all time, who made the name of England great among musical nations, and whose fame remains undiminished to this day. Morley, it is true, wrote an English "Burial Service", parts of which are very grand in their simplicity, but his specifically Anglican music is meagre in quantity, and vastly inferior in quality, either to his secular music or such Latin Church music of his as I have seen. It is also noteworthy that none of it was published during his lifetime.

The aim of the reformers was to suppress the highly artistic and scientific music (designated by them "curious singing") that had embellished the services of Catholic days, and to create a new style on the principle of one syllable, one chord. "From the first, the Anglican 'Service' has laboured under serious restrictions, which have been seldom broken through with success; and it is well to examine the reason of its inferiority to the best music of other churches. Cranmer, in issuing his Litany, wrote to Henry VIII. that the harmonising should be note against note, one note to a syllable—that is, plain chords. Now, in the Litany and the Responses, the shortness of the sentences causes no difficulty in using this style. But the desire for distinct articulation caused Tallis, Patrick, and others, to treat the whole service in the same style, and the result is dull. With one exception (a contrapuntal Evening Service by Tye), all the original models of the Anglican 'Service' are from beginning to end heavy successions of full chords without imitation or figuration. The model and type is undoubtedly Tallis's in the Dorian mode; and the constraint which the new requirement set upon Tallis is obvious in the longer pieces—the Te Deum, the Nicene Creed, and the Gloria. The same may be said of Patrick's equally fine service; and with men of lesser abilities—such as Bevin, Barcroft Stonard—the longer pieces become absolutely tedious. During the seventeenth century there were two distinct attempts to establish a new model; the first by Orlando Gibbons, who composed contrapuntally; the second by the Restoration School. Other attempts have been made since, but the shadow of the original limitation hangs over English cathedral music to this day." (Davey.)

It was not very long before Anglicans of taste realised how poverty-stricken was the new style compared with the old. They also saw no immediate hope of a better style, since contemporary composers fought shy of the new liturgy. So they eventually did the wisest thing possible under the circumstances, and fell back on the old Catholic music which they adapted to English words. The first important collection of Anglican music was issued in 1641, by John Barnard, a minor canon of St. Paul's, and its wholesale adaptations from the Latin prove conclusively what I have just said, viz., that Anglicans were now convinced that for their best music they must fall back on adaptations from the old composers, rather than on the new style which they had created. That they were right is

Digitized by Google

evidenced by the fact that the compositions which survive and are most popular in Anglican cathedrals to-day, are those which were thus "lifted" from the Catholic service. I need only name Tallis's "I call and cry", Byrd's "Bow Thine ear", Tye's "I will exalt", and Gibbons's "Hosanna to the Son of David", as examples. Some idea of the extent of these adaptations may be gathered from the fact that the Latin originals of no less than nine English anthems are to be found in Tallis's Cantiones Sacræ. Of the seven anthems by Tallis which appear in "Barnard", five at least are adaptations from his Latin works. Of Byrd's contributions to the same work, two are adapted from his Cantiones Sacræ, two are from his Songs of Sundrie Natures, and a fifth, "O Lord, make Thy servant Charles", could not possibly have been written to those words, as Byrd was dead before Charles became king. One would think that the origin of these anthems was clear enough, yet at the Anglican Church Congress of 1899, one of them ("Bow Thine ear"), an adaptation of Civitas sancti tui, was sung to illustrate a lecture by the Bishop of Richmond, as an example of one of the finest specimens of Anglican music!

Now for one or two instances of well-known Anglican anthems, of which the originals are not forthcoming, but where internal evidence is strongly in favour of their Catholic origin. As regards Gibbons's "Hosanna", I have no hesitation in describing it as an adaptation of the Palm Sunday Antiphon, Hosanna Filio David, so closely do its phrases fit the Latin ones, without dislocating a "quantity", or necessitating the alteration of a note. This can only be explained on the assumption that Latin was the original form—the genius of the two languages being so different. A second reason for my belief is that the English words, although supposed to be taken from St. Matthew xxi. 9, are not (as they stand) to be found in any of the four Gospels, but they do, up to the last sentence (an obvious tag) follow the Latin of the Roman rite. The same applies to Tye's "I will exalt", the English words of which, while differing from both Bible and Prayer-Book, agree with the Offertorium for the Eleventh Sunday after Pentecost. In the same way, the music of Redford's well-known "Rejoice in the Lord" is a strikingly good fit to the Latin Introit for the Third Sunday in Advent. Furthermore, the date attached to it on the copies now in existence shows that Henry VIII was then on the throne. Mundy's equally well-known "O Lord, the Maker" is nothing more than a free translation of Te lucis ante terminum, the Latin of which it fits like a glove. One could readily imagine an exceptional instance or two where the music fitted English and Latin alike, but in the large number of these old anthems which I have compared with their Latin equivalents in the old Antiphoners, etc., the coincidences are so persistent that I cannot regard them as the result of accident. Isolated instances mean nothing, but an accumulation of instances means much. Again, if the motets of this type had been originally written to English words, one would have expected them at least to follow some edition of either Bible or Prayer-Book instead of the old Latin service-books. "The magnificent contrapuntal anthems of Elizabethan composers are really adaptations of Latin motets, in which the composer's skill had full play. This was certainly so in many instances, of which we still possess the original forms; and I believe it was the general rule, though the older Latin versions have usually disappeared". (Davey).

In brief, the case against the English origin of these early anthems, of which we have no Latin versions, is simply this—they are in the contrapuntal style of the old Catholic composers, which is as distinct from the "full chord" style of the reformers as anything can possibly be. Is it likely, then, that their authors should have written them for the services of the Established Church, seeing that they are composed in a style which, at that period, was strongly denounced, and the use of which was specifically forbidden? No; the fact really is that they never made their appearance in English until the times had changed, and (mark this) every one of their composers was dead.

Eduard Magnus's *oil-portrait of Jenny Lind* (1820—1887) is in the National Gallery at Berlin; her only celebrated portrait. He painted a copy for her, which now part of the estate of her husband the late Otto Goldschmidt (1829—1907). By his will this copy is to be offered for £ 1800 to the National Gallery, London; failing which transaction, similarly to the National Museum at Stockholm.

Stuttgart. Am 5. Juni starb in Canstatt der Geh. Kirchenrat Prof. Dr. Heinrich Adolf Köstlin (geb. am 4. Sept. 1846 in Tübingen), verdient besonders durch seine Organisationstätigkeit auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesangs (evangelischer Kirchengesangverein). Köstlin ist der Sohn der Liederkomponistin Josephine Lang-Köstlin, deren Leben er sehr lebensvoll (Sammlung musikal. Vorträge 1881) beschrieb. Weiter die Musik betreffende Schriften sind: Friedrich Silcher und Weber,

Digitized by Google

1877, die Musik als christliche Volksmacht, 1878, Luther als Vater des evangelis... Kirchengesangs 1882, Geschichte des christlichen Gottesdienstes, 1887, eine klein... Geschichte der Musik in 5. Auflage.

Wetzlar. Hier starb am 29. Mai der um Bach verdiente Gymnasiallehrer a. D. Prf. Dr. B. Todt. Er hat zu sämtlichen Kantaten Bach's Klavierauszüge verfert... und in seinem »Vademecum durch die Bach'schen Kantaten mit Hinweisen auf ihre Ve... wendbarkeit auch für Schülerchöre« (1895) einen verdienstlichen Beitrag zur Bac... pflege gegeben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik

Andorfer, Karl, u. Rich. **Epstein:** Musica in nummis. Beschreibendes Verzeichnis v. Medailleurarbeiten auf Musiker (Komponisten, Virtuosen, Musikschriftsteller, Instrumentenmacher etc.), ferner Sänger und Sängerinnen vom XV. Jahrh. bis auf die heutige Zeit. Lex. 8°, 3, 199 S. mit 9 Lichtdruck-Tafeln. Wien, Gilhofer & Ranschburg, 1907. ℳ 25,—.

Bandmann, Tony, Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. Mit einer Einführung von Generaloberarzt Dr. F. A. Steinhausen. 8°, VIII, 115 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 3,—.

Bellaigue, Camille, Etudes musicales, 3e série (Delagrave, Paris, 1907). Fr. 3,50. — Mozart, Biographie critique illustrée de douze reproductions horstexte (Collection des Musiciens célèbres, H. Laurens édit., Paris, 1907). Fr. 2,50. — Mendelssohn (Collection des Maîtres de la Musique, F. Alcan, édit., Paris, 1907). Fr. 3,50.

M. Camille Bellaigue vient de publier successivement trois volumes de critique et d'histoire musicale; un volume d'articles, parus pour la plupart dans la Revue des Deux-Mondes, et deux biographies de compositeurs, Mozart et Mendelssohn.

Le premier de ces ouvrages est comme une chronique du mouvement musical en France, depuis quatre ou cinq ans; chronique librement conçue et dont l'auteur, loin de s'astreindre à suivre pas à pas les manifestations musicales contemporaines, se borne, avec raison, à choisir les plus caractéristiques à son point de vue.

Ainsi, à propos de volumes nouveaux il expose «les idées musicales d'Aristote» étudie «l'évolution musicale de Nietzsche» recherche «la part de l'Autriche dans l'esprit et dans l'histoire de l'opéra allemand». De exécutions ou représentations musicales l... inspirent des chapitres sur «quelques ouvrages de Richard Wagner», sur Hänsel et Gretel de Humperdinck, ou sur le lied allemand. Beethoven occupe le centre de l'ouvrage avec ses sonates et ses quatuors, à côté de J.-S. Bach, «le musicien-poète». Ce sont ensuite des articles sur la Croisade des Enfants de M. Gabriel Pierné, sur le Requiem de M. Gabriel Fauré. Une part importante de ce recueil, le quart environ, est consacrée à la musique religieuse, à Paris et à Rome à l'occasion des fêtes grégoriennes de Rome ou du motu proprio du pape Pie X relatif à la musique d'église. M. B. n'est pas tendre pour le clergé parisien et pour certain, compositeurs modernes de musique religieuse; il critique sévèrement, dans le chapitre intitulé: La réforme de la musique d'église, la pratique, réprouvée par le pape, qui transforme les temples catholiques en salles de concerts profanes, et montre spirituellement, dans la musique de l'église au théâtre, combien certaines scènes d'opéra des grands maîtres sont infiniment plus religieuses que mainte cérémonie du culte parisien. Les idées de Pie X ne pouvaient trouver de défenseur plus ardent et plus autorisé que M. B.; il est à craindre seulement que les conseils et les critiques ne soient impuissants à enrayer un mouvement qui a des défenseurs, ou du moins des adeptes, dans le monde religieux, et qu'il ne faille, pendant longtemps encore, aller au concert pour entendre les chefs-d'œuvre religieux des anciens maîtres.

La troisième série d'Etudes musi-

Digitized by Google

cales se termine par une suite de Silhouettes de musiciens, anciens ou modernes, dessinées avec précision, avec esprit, et dans une jolie forme littéraire dont M. B. ne se départit jamais, même lorsqu'il traite les questions les plus arides.

La petite biographie de Mozart, attrayante et légère comme l'œuvre du compositeur, a déjà trouvé et trouvera encore de nombreux lecteurs. On sent à chaque page combien elle a été écrite avec amour par M. B., qui ose dire bien haut son admiration pour le maître et ses œuvres. Cela et semblé presque ridicule, — en France, — à une certaine époque peu éloignée de nous! Aujourd'hui, au contraire, où un retour vers les nobles productions du passé n'est pas exclusif de l'admiration pour les contemporaines, le petit, — trop petit — livre de M. B. sera lu et conservé par un grand nombre qui, jadis, eussent rougi d'avouer leur admiration pour Mozart ou seulement la connaissance de ses œuvres.

Plus à l'aise dans les limites qu'offre la collection des Maîtres de la Musique, M. B. s'étend beaucoup plus sur Mendelssohn, dont, après avoir raconté la vie d'une façon fort attrayante, il analyse finement «le génie et l'œuvre», étudiant successivement «la forme ou la technique», «le sentiment ou l'ethos», «les origines et l'influence», de Weber à Gounod, et conclut que Mendelssohn, «sans être parmi les plus grands, est tout de même un flambeau. Dussent les petites chandelles en perdre leur dernière lue, n'en laissons pas éteindre la clarté».

Le Mozart et le Mendelssohn se terminent l'un et l'autre par un catalogue de l'œuvre du compositeur et une bibliographie des principaux ouvrages qu'il a inspirés. J.-G. P.

Berlioz, Hector, Les Années romantiques (1819—1842). Correspondance publiée par Julien Tiersot, (un vol. de XLII et 453 pages, Calmann-Lévy édit., Paris, 1907).

Notre collègué M. Julien Tiersot vient d'apporter une contribution nouvelle à l'histoire intime de Berlioz, par la publication de documents en partie inédits qu'il intitule: les Années romantiques. Sur les 450 pages de ce volume, en effet, 250 environ reproduisent les lettres à la famille, que nous ne connaissions jusqu'ici que par la publication fragmentaire, faite par M. Tiersot lui-même dans la Revue de Paris (1905—1906) et dans le Ménestrel (Berlioziana, 1903—1906). Pour les autres, qui proviennent de personnes étrangères à la famille de Berlioz, le plus grand nombre en était déjà connu, publiées dans des revues musicales, dans la presse quotidienne ou dans des volumes et brochures consacrées au maître français.

M. T. a fort bien fait de joindre cette correspondance éparse à celle communiquée par la famille, et de former ainsi un recueil qui, pour les quarante premières années de la vie de Berlioz, n'est pas d'un intérêt moindre que les volumes de Daniel Bernard (Correspondance inédite) et de Gounod (Lettres intimes, à Humbert Ferrand).

Le volume de M. T. a, sur ses devanciers, l'avantage d'une fidélité plus grande, mais non pas absolument »diplomatique«. M. T. semble méconnaître en effet les règles adoptées universellement pour la publication et l'édition des textes. Ainsi, lorsqu'il rétablit (généralement avec bonheur) la date d'une lettre, omet-il toujours de dire sur quoi se base sa conjecture: est-ce sur la date de la poste, par exemple, ou sur le texte du document publié? Cela a son importance dans un travail de ce genre.

Il lui arrive souvent aussi, de transposer la date d'une lettre, de la placer en tête au lieu de la laisser à la fin, de modifier l'orthographe, la ponctuation, la graphie de Berlioz, de supprimer l'adresse du destinataire ou celle de l'envoyeur, toutes choses d'importance nulle pour le lecteur superficiel et pressé, mais que l'éditeur d'un texte ne doit pas faire sans prévenir le lecteur qui peut avoir intérêt à posséder un texte absolument exact et complet.

Voici quelques observations qui m'ont été suggérées par la lecture de ce volume:

Pages 10 à 15, trois lettres à Adèle Berlioz, sans date, semblent, par leur place, être attribuées aux années 1823-24, ce qui est manifestement invraisemblable; p. 66, une note devrait indiquer que l'affiche déchirée reproduite par Berlioz, n'a jamais existé que dans son imagination, ainsi que M. Boschot l'a prouvé péremptoirement; P. 68, il faute lire: »des Huit scènes de Faust, de Goethe«, et non: »de huit scènes du Faust de Goethe«; P. 95, la note 1, n'apportant aucun éclaircissement au texte, est inutile; P. 101, il faut lire: »trente fois« et non »toutefois«; P. 107, dans une note au sujet du père de Camille Moke, M. T. écrit: »Cette indication est la seule par laquelle nous ayons connaissance que Camille Moke ait eu un père . . .« Or, Mlle. Moke eut un père, ancien professeur à Gand, ruiné, et qui vint à Paris vers 1815, avec sa femme née Segnitz, laquelle tint un commerce de toiles de Hollande, au nº 137 de la rue Montmartre, de 1816 à 1825 environ. M. Boschot avait, sur mes indications, donné ce renseignement dans la Jeunesse d'un Romantique (p. 435).

Digitized by Google

P. 266, la naissance de Louis Berlioz est placé inexactement au 15 août; Louis était né la veille et fut déclaré le lendemain; la date de 15 août est celle de la déclaration et non celle de la naissance. P. 274—275, le billet adressé à d'Ortigue doit être daté non de »fin 1834«, mais de fin novembre ou des premiers jours de décembre, le 4e concert, auquel Berlioz fait allusion, ayant eu lieu le 7 de ce dernier mois. P. 354, le billet à Alexandre Dumas doit être daté du 30 octobre au lieu du 23, non parce qu'il est placé avec raison à la suite de la lettre au ministre de la Guerre, du 30, mais parce que, la cérémonie des Invalides n'ayant été décidée que le 24 (Moniteur du 25), il faudrait supposer, pour maintenir une date antérieure, que Berlioz eût suggéré lui-même au roi l'idée de ce service funèbre. P. 397, en tête du deuxième alinéa, il faut lire: »Tu ne me dis rien« ainsi que je l'ai corrigé dans la Rivista musicale italiana et dans ma biographie de Berlioz, et non: »On ne me dit rien«, qui n'a aucun sens. P. 336, la note 1, qui défend le récit si embrouillé des Mémoires, et maintient que la démarche faite au Journal des Débats par Halévy, en faveur de Cherubini, doit se placer en décembre 1837, est manifestement contredite par la lettre suivante, p. 338: »Cette affaire, après quelques traverses suscitées par Cherubini, qui voulait faire exécuter aux Invalides un nouveau Requiem qu'il vient de composer, s'est terminée cependant d'une manière honorable pour lui (Cherubini) et pour M. Gasparin, qui m'avait offert de faire cet ouvrage». (17 avril.)

P. 428, dans la note consacrée à la lettre de Berlioz à Spontini, M. T. a omis d'ajouter qu'elle avait été reproduite d'abord, et avec quelques variantes, dans le Voyage musical, et qu'elle repassa en outre dans le feuilleton des Débats du 12 février 1851, avant de prendre place enfin dans la XIIIe Soirée de l'Orchestre. P. 435—436, le billet à Legouvé faisant allusion à trois articles de Berlioz sur Gluck (Du système de Gluck en musique dramatique, et Des deux Alceste de Gluck) ainsi qu'à la nouvelle sur Cellini, Un premier opéra, parue les 1er et 15. octobre 1837, il est facile de dater ce billet sans millésime de quelques jours après l'apparition de cette nouvelle, soit d'octobre ou novembre 1837.

L'année 1842 n'étant, dans les Années romantiques, représentée que par une seule lettre, il eût mieux valu arrêter la publication à l'année précédente, dans l'espoir de pouvoir combler, dans un prochain volume, les lacunes très regrettables que présente la biographie de Berioz en cette année mal connue de son existence parisienne.

Je signalerai enfin quelques omissions: p. ex., en 1836, deux lettres à l'ingénieur Busset, que j'avais reproduites dans la Rivista italiana; et, en 1839, une lettre à Kastner, publiée il y a une quinzaine d'années par le Guide musical.

Malgré son intérêt, ce volume de documents ressemble trop, par endroits, à une œuvre de polémique, faite pour justifier les injustifiables Mémoires de Berlioz, dont une critique impartiale commencée jadis par M. Hippeau, a prouvé depuis longtemps le »romantisme« impénitent. Et cette publication, quoique fort en progrès sur les précédentes, reste encore, par trop de points, provisoire et subjective à l'excès. J.-G. P

Biernath, Ernst, Die Guitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus. Ein musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe. 8°, VI u. 144 S. Berlin, A. Haack, 1907. ℳ 3,—.

Bonnier, Pierre. La Voix, Sa culture physiologique. Paris, Alcan, 1907, in 12 de 300 p. 3,50 fr.

Ce travail résume la campagne que entreprise l'auteur depuis plusieurs années contre l'enseignement antiphysiologique tant officiel que privé, auquel est dû la destruction progressive des voix. M. B offre au public des professionnels une théorie nouvelle de la phonation, qu'il enseigne depuis dix ans à l'Hotel-Dieu, et qui peut se résumer ainsi:

1° Le Chant et la physiologie.
2° Le geste respiratoire.
3° Le son sa perception, sa formation glottique.
4° La voix libre et ses renforcements.
5° L'accent et le tempérament vocal.
6° Le geste vocal et la pose de la voix.
7° Comment se perdent les voix.
8° Pratique de la voix.
9° Appendice: la culture de la voix l'oralité dans l'enseignement; examen clinique des voix du concours de chant de 1906.

L'auteur a puisé dans sa pratique journalière des affections professionnelles de la voix, les éléments d'une technique de la culture et du redressement des voix mal conduites. Il est à souhaiter que ses efforts rendent à nos voix, de plus en plus mauvaises, le charme de l'ancien *bel-canto* et qu'il se forme à coté des écoles de stricte déclamation lyrique, des artistes capables de nous procurer les joies simplement mu-

Digitized by Google

riculaires dont nous sommes à peu près privés. J. E.

Bouasse, H., Les Bases physiques de la musique. Paris, Gauthier-Villars, 1907. In 12 de 107 p. 2 fr.

Ce petit volume appartient à la collection «Scientia» destinée à mettre en évidence, par un exposé philosophique et documenté, les idées générales directrices et les variations de l'évolution scientifique.

L'ouvrage de B. s'appuie très manifestement sur celui de Helmholtz, mais en le condensant et en le mettant au courant des progrès de l'acoustique. Il rendra en France les mêmes services que le «Grundriß» de Jonquière en Allemagne. J. E.

Breithaupt, Rudolphe M.: Le technique naturelle du piano. 26,5×34 cm. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Vol. II. Les fondements de la technilique pianistique. Ecole technique du jeu qbre, naturel, par la mise en action de la pesanteur propre du bras (degré moyen). Avec de nombreuses illustr. photographiques, des dessins et exemples notés. Traduction française de Ernest Closson. (65 S.) ('07.) Kart. 4,—.

Der 1. Teil ist nicht in französischer Ausgabe erschienen.

Busoni, Ferruccio, Entwurf e. neuen Ästhetik der Tonkunst. [Aus: »Der mächt. Zauberer« usw.] Gr. 8°, 35 S. Triest, C. Schmidl & Co., 1907. ℳ 1,20.

Farmer, Henry George. Memoirs of the Royal Artillery Band. New edition. London, Bosay and Co., 1906. Demy 8vo. pp. 189; cloth 5/.

The earliest European military bands, borrowed by the Crusaders, c. 1100, from the Saracenic bands of trumpets and nakharahs or kettledrums, surrounded the standards in battle, and sounded incessantly to rally thereto. When musketry was introduced, they lost this function, and as a band were stationed in rear; though individual instruments (a trumpet for cavalry, and drum for infantry) accompanied the commanding officer wherever he was, for sound-signalling. On the march the band always headed the column, and in camp was next the headquarter tent. The early English military drum (later put to the side to free the limbs, and called side-drum was long and without snares, like the modern caisse roulante; and must have carried far. The Hungarian kettledrum mounted on a horse's withers was introduced into select cavalry regiments of the British army in time of Henry VIII (regn. 1509—1547). Then also the Swiss small flute or fife (called in old English the "Almain whistle", in B flat, major 3rd below modern piccolo), for the march. This last addition, trifling in itself, carried in it the germ of the modern military band.

The first mention of music in connection with the British Artillery is a list showing a drum and a fife attached to the artillery train of the army sent out by Mary in 1557 to help the Spaniards against the French at St. Quentin (N. E. France). There is also a general entry that, whenever the "Master General of Ordnance" himself took the field, he had with him a trumpeter and a drummer. About 1678 French hautboys playing in parts, and with or without a Curtal (short bassoon, old French Courtault), had under the Charles II régime begun to supersede the drum and fife in the Foot Guards, especially on show occasions; but these hautboy bands were never taken up by the Artillery. Some time before 1689 the Artillery mounted their celebrated "Great Kettledrums" on a 4-wheeled drum-carriage drawn by a team of 6 white horses; these were last used on active service in the Flanders campaign ending with the peace of Aix-la-Chapelle in 1748; their position on the march was in front of the flag-gun, and behind the front-guard; in camp they beat to quarters for half-an-hour before gun-fire (sunset); when in 1759 the Regiment was divided into separate brigades or batteries, and ceased to march in one column, they were put into the Tower of London as a relic. On 26th May 1716, the present permanent "Royal Regiment of Artillery" replaced the „trains" raised from time to time; each company had then 2 drummers (long drums), and the first drummer-boy enlisted to the corps was Joseph Brome, who rose from the ranks, thrice commanded Woolwich Garrison, and died in 1796 a Lieutenant-General. At the end (1748) of the Flanders campaign abovementioned, the Artillery borrowed from the Germans the use of several fifes playing together; a Hanoverian, Johann Ulrich, came over to teach them; later the fife-band was taken into the Guards, and so into the Infantry, and even into the Cavalry when they marched dismounted; the Artillery drum-and-fife band came to an end in 1856. The first Artillery drum-major was in 1744; he also carried out the regimental floggings.

Frederick the Great of Prussia (1712—1786) organized the first regular military band ("Harmonie Musik", consisting generally of 2 hautboys, 2 clarinets, 2 horns, and 2 bassoons. In 1762, when serving

Digitized by Google

against the French in Germany, Lieut. Colonel William Philips (d. 1781) formed the first Artillery band on this model; the 8 men were also to play flute, violin, violoncello, and bass, as required, thus beginning the "double" use which has ever since prevailed. At first the men were all English, under a foreign bandmaster, Antony Rocca (d. 1774); in 1784, under Friedrich Wiele, they were all Germans; but again in 1787, under the same, 6 of the 8 were English. About 1786 percussion was added (bass-drum, long-drum, cymbals or "clash-pans", tambourines, triangle, pavillon chinois, etc.); and for many of these, blacks were employed. The serpent (wood in leather cover) was the first-used extra wind-instrument. In 1802 an amalgamation with the Royal Irish Artillery brought the band to 22.

Bandmaster George Mac Kenzie (1780—1865) — whose career just about coincided with that of Charles Godfrey, founder of the Godfrey family, all connected with the Guards — specially developed the string-band (orchestral) use during his 35 years incumbency 1810—1845. He began with winter weekly orchestral "Royal Artillery Concerts" at the Woolwich Officers' Mess, which were thus coeval with the London Philharmonic (founded 1813). In 1812 the band was 38. At that period it was the only one successfully competing with the Militia bands supported in luxurious style by well-to-do country Militia officers. Its uniform (white with much ornament) was the most brilliant in the service. On 23rd December 1834 the "Messiah" was performed, the band being 56, and the strings 11, 10, 5, 9, 5. The tenor singer John Reeves (who called himself "Sims" Reeves after his father) was born in the Regiment; on 26 Sept. 1818, and not on 21 Oct. 1822 as he stated in his autobiography (1888, Simpkin Marhall); he died 25 Oct. 1900, aged 82. In 1839 the band was 48. The bandmaster of this period played the B flat clarinet in the military band use, and conducted by nodding his head and stamping; in the orchestral use he played violin and conducted with the bow. The bandsmen were enlisted as boys (often from the Duke of York's School, Chelsea), and grew up in the band. Till Christian Rudolph Wessel (who carried on business in Soho etc. 1825—1860) introduced foreign printed parts in the thirties, all music was in MS., and the bandmasters arranged almost everything themselves. On the march, there were no card-cases, and the men, whatever their part, played from memory. The chief march-tune was the "British Grenadiers", of unknown antiquity, the melody appearing in "Queen Elizabeth's Virginal Book" as "Nancie". The march-past was 108 to the minute, and not as now 2 to the second.

The improvements in the brass by Wieprecht in Prussia and Sax in France, and those in the wood by Boehm, Triebert, Klose, etc., were naturally taken up by all English crack regimental-bands: these being developed almost regardless of expense in the long peace (1815—1854 between Waterloo and the Crimean war. At the time of the latter, the Artillery band was 80 strong; the military band separately playing 71, and the orchestra separately playing 65. On 26th Dec. 1854, the band gave its first orchestral concert in London, at the Panopticon, now Alhambra, Leicester Square (under bandmaster James Smyth). Next year they toured in the north. On 25th Jan. 1856, the officers started an officers' band-fund 2 days' pay in the year) to supplement the Government grant; so now, under an Officers' band-committee. After the Crimean War, on 3rd March 1857, the "Royal Military Training School of Music" was founded at Kneller Hall, Hounslow; but the Artillery have always been independent of this. In 1864 the Woolwich winter concerts were taken from the Mess-house to the R. A. Theatre, and opened to the public.

On a bandmaster vacancy in 1881, a competition was held; when a Bohemian musician, Ladislao Zavertal (b. 1849, settled in Glasgow in 1871) was appointed. He developed the full orchestra, and made a business of pushing the band's outside, and therefore remunerative, engagements. The bandsmen of English crack regimental bands look to the "engagements" for a great part of their income. In 1889 Zavertal began a series of London special Concerts (London being 10 miles from Woolwich), since continued 4 to the season; first at St. James's Hall, later at Queen's Hall. From 1895 onwards there has been a long series of Sunday concerts at the Albert Hall. On 21st March 1902, to show their double capacity, there was a concert at Queen's Hall, the half-programme being for orchestra, the other half for military; the former played 88, the latter 90. The most eminent of the other Military bands in this country are the Grenadier Guards, Royal Engineers, Coldstream Guards, Scots Guards, and Royal Marines. For "string-band" purposes the Artillery is the most ambitious and the best. The bandmasters from beginning have been: — 1772 Antony Rocca, 1774 Georg Köhler, 1777 Friedrich Wiele, 1802 G. Schnuphase, 1805 M. Eisenberdt, 1810 George Mac Kenzie, 1845 William G. Collins, 1854 James

Smyth, 1881 Ladislao Zavertal, 1907 Edward E. Stretton. It will be seen that for 70 years before Zavertal, they were Englishmen. The band-sergeants have been: — 1810 John Wilkinson, 1837 William Collins senior, 1843 Robert Scott, 1847 William Newstead, 1852 Thomas Gilbertson, 1853 Samuel Collins, 1861 John Farlie, 1867 Thomas Butter, 1870 Albert Mansfield, 1882 John Montara, 1889 George Browne, 1889 Edward Walker, 1896 Walter Sugg, 1901 Albert C. Mansfield. All these, excepting one doubtful, were Englishmen. The establishment since June 1904 has been 107.

Present work is by a bombardier of the band. Without pretensions to literary excellence, it is a useful epitome, and will long be standard on the subject. C. M.

Hartmann, Aug., Historische Volkslieder u. Zeitgedichte vom 16. bis 19. Jahrh. Gesammelt u. erläutert. Mit Melodien, hrsg. v. Hyacinth Abele. 1. Bd. Bis zum Ende des 30jähr. Krieges. Gr. 8°, VII. 352 S. m. 1 Taf. München, E. H. Beck, 1907. ℳ 12,—.

Heuſs, Alfred, Kleine Konzertführer. Beethoven, Messe in C-dur. Kl. 8°, 20 S. Liszt, Les Préludes. 12 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. à ℳ —,20.

Hoffmann's, E. T. A., Musikalische Schriften. Herausgegeben von Dr. Edgar Istel. In »Bücher der Weisheit und Schönheit«. 8°, 310 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1907. ℳ 2,50.

Hofmann, Rich.: Praktische Instrumentationslehre. 3. Aufl. I. Teil. Die Streichinstrumente. VIII, 95 S. 32×24,5 cm. Leipzig, Dörffling & Frank, 1907. ℳ 5,—.

Kirsten, Rud., Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners »Parsifal«. Lex. 8°, Prog. 63 S. Annaberg, Graser, 1907. ℳ 1,25.

Klimpert, Rich., Praktische Akustik, d. i. die Akustik in grossen begrenzten Räumen, in Konzert- u. Hörsälen, in Kirchen und Theatern. Bremerhaven, L. von Vangerow. ℳ 3,50.

Louis, Rudolf und **Thuille**, Ludwig, Harmonielehre. Gr. 8°, XIV u. 395 S. Stuttgart, Carl Grüninger, 1907.

Zunächst spreche ich davon, in welchem Maße das Werk die Fortschritte der neueren theoretischen Forschungen berücksichtigt. Da diese bis heute vorwiegend durch Riemann bedingt sind[1]), so ist festzustellen, wieviel von dessen Neuentdekkungen und Wiederentdeckungen bislang verlorener oder mißachteter Wahrheiten die Verfasser sich zunutze machten. Louis sowohl wie auch Riemann forderten in den »Süddeutschen Monatshetten« (IV, 4 l.5) die Erörterung von seiten der Fachkritik, was an dem Buche übernommen, was eigen sei; und diese Forderung deckt sich ganz mit der Aufgabe, die ich mir gestellt sah, als ich von der Redaktion das Werk zur Besprechung erhielt.

Sein Grundgedanke, die Wirksamkeit des Gesetzes der Tonalität aufzuweisen und dieses in den Mittelpunkt des Baues zu stellen, geht, trotz Rameau, Fétis und anderen doch zunächst auf Riemann zurück, denn in der Ausgestaltung, in der wir heute dieses Prinzip zu begreifen vermögen, fixierte er es uns erst. Freilich strebten ja alle fruchtbaren Bemühungen früherer Forscher eben dorthin, doch auch diese mehr oder weniger tastenden Versuche lernten wir nur von der Warte, auf die Riemann uns stellte, gerecht und klar würdigen.

Man darf sich nicht täuschen, daß wir ohne ihn über die wahren Verdienste Rameau's, Fétis', Hauptmann's u. a. noch heute im unklaren wären. Wenn wir uns auf jene älteren Autoren berufen, so geschieht das fast ausnahmslos über Riemann's »Geschichte der Musiktheorie« hinweg.

Daß die Verfasser in ihrem Werke den Weg, der einzig weiterführen kann, mit einschlugen, muß ihnen sehr hoch angerechnet werden, angesichts der traurigen Tatsache, daß immer noch Harmonielehren, die außer mechanischen Satzanweisungen kaum etwas enthalten, was dem Schüler zu einer Ahnung von der Logik der Harmoniefolgen verhelfen könnte, fast ausschließlich in Gebrauch sind. Sie verfolgen ihn ganz so, wie ihn Riemann uns

1) R. Mayrhofer's soeben erschienene »Psychologie des Klanges« eröffnet ganz neue, bisher ungeahnte Aussichten, die geeignet sind, fast alle früheren theoretischen Bewertungen zu verschieben. — Das wird wohl erst näher bewiesen werden müssen. D. R.

weist, bis in Einzelheiten auch der Terminologie eine gute Strecke weit. (Ableitung der Parallelklänge von den Hauptklängen, hier vor allem die Unterscheidung zwischen Tonikaparallelklang und Subdominentleittonwechselklang (*a c c* in C dur) wie der Dominantparallele von dem Tonikaleittonwechselklange (*c g h* in C dur). — Der Begriff des $D^{\frac{6}{4}}$, den man vor Riemann meist als Tonikaklang in zweiter Umkehrung mißverstand. In praxi: Einführung von Terzverdoppelungen, wo diesen primär Prim- oder Quintbedeutung zukommt, und anderes).

In den praktischen Anweisungen zeigen die Verfasser dagegen, wie sie vieles selbständig durchdacht und verarbeitet haben, und überraschen angenehm durch so manche feine Darstellung. Ich nenne hier nur den Terminus »Auffassungsdissonanz« an Stelle des Begriffs der Scheinkonsonanz. Einer ausgesprochenen konservativen Neigung, alte Schablonen beizubehalten, muß ich mich aber ablehnend gegenüberstellen. Daß lang und breit alle Umkehrungsformen der Klänge abgehandelt, und diese (S. 26) als etwas »wesentlich Neues« gegenüber den Grundformen bezeichnet werden, halte ich für überflüssig.

Bedenklicher noch erscheint mir das veraltete, von den Verfassern selbst »mechanisch« genannte Verfahren, auf jeder Stufe der Leiter Klänge aufzubauen und dann erst ihre Funktionsbedeutung zu erklären. Man kann wohl nicht genug Sorge tragen, den Schüler vor jenem schablonenhaften Konstruieren der Klänge zu bewahren. Wenn aber oft von einem »Septimenakkord der III. Stufe« usw. die Rede ist, so wird er bald glauben, daß es so etwas gibt, trotz der Anfangsversicherung: »daß nur Tonika, Dominant und Unterdominant Träger wahrhaft ursprünglicher Grundharmonien sind«, und daß wir »alle übrigen Zusammenklänge uns von diesen Grundharmonien abgeleitet oder doch wenigstens auf sie bezogen zu denken haben«. Zugleich bedeutet die Aufstellung von Septakkorden auf jeder Stufe eine Verdunkelung des Begriffs der charakteristischen Dissonanzen, und eine offensichtliche Zurückwendung zu dem früher die Akkordlehre beherrschenden Schematismus. Diese liegt auch ausgesprochen in der Beibehaltung der Weber'schen Akkordschrift. Solange die II, III, VI, VII neben I, IV, V stehen und Bezifferungen wie VII^6 zu lesen sind, wird man nur von ganz selbständig denkenden, und umfassendere Studien treibenden Schülern erwarten können, daß sie das Wesen der Lehre von der Funktionsbedeutung der Akkorde völlig begreifen. Das Gros [illegible] Schüler bleibt im Akkordschematismus stecken. Ich muß es daher im Interesse der Sache, die auch das vorliegende Werk zweifellos zu vertreten strebt, bedauern, daß sich die Verfasser nicht entschließen haben, auch Riemann's Funktionszeichen (T. D. S. und deren Derivate) anzuwenden.

In seiner Erwiderung auf Riemanns Besprechung des vorliegenden Buches betont Louis, wie er den stellvertretenden Charakter z. B. des Subdominantparallelklangs (*d f a* in C dur) weit schärfer als in seiner Doppeldeutigkeit bestimmt habe. Ich kann nun gerade die hierhergehörigen Spekulationen Louis' (denn der leider verstorbene Thuille scheint nur an den praktischen Partien des Buches beteiligt gewesen zu sein), durchaus nicht glücklich nennen. Die Identifizierung der Subdominantparallele (*d f a*) mit der Ultradominante (*d fis a*), wobei der unterscheidende Schritt (*f-fis*) als belanglos angesehen wird, scheint mir auf einem arge Verkennen der Funktionsbedeutung dieser beiden übrigens durchaus nicht »anormalen« Klänge zu beruhen. Beide liegen an ziemlich entfernten Orten einer Tonalität, und ihre Aufeinanderfolge bedeutet fast einen vollen Pendelausschlag, der einer Kadenz, wie dieser:



ihre Energie verleiht. Da diese Besprechung keine Abhandlung über das Wesen der Chromatik und ihren eminent belebenden Einfluß auf die harmonische Pendelbewegung um das tonale Zentrum bringen kann, verweise ich die, welche diesem Gedanken weiter nachgehen wollen, auf den nächstens in der Musik. Wochenblatt erscheinenden Aufsatz B. Knetsch's: »Tonale Chromatik«, auf den ich mich in meinen Aufstellungen stütze. Hier sei nur bemerkt, daß der sogenannte »Septakkord der II. Stufe« immer nur als Subdominantparallele zu hören ist. Soweit aber das *c* dissonant und deshalb auflösungsbedürftig erscheint, handelt es sich bei dem Klange um eine Vorhaltsform der Dominante oder auch eines Zwischenkadenzklanges. Hier sah übrigens schon Daube (1756) klarer und verfuhr konsequenter.

Auch den Begriff der »unausgesprochenen Modulation« kann ich nicht heilbringend nennen, zumal die Verfasser die Grenzen der Tonalität altertümlich

Digitized by Google

eng bemessen, so daß in den Beispielen, da selbst Werke unserer jüngeren Sinfoniker berücksichtigt werden, die Tonalität weit häufiger gesprengt als gewahrt wird, ja selbst schon in den Zitaten aus der klassischen Literatur. Wir sehnen uns ja doch vor allem danach, den längst zu engen Einheitsbegriff der Tonleiter durch einen geräumigeren zu ersetzen, der sowohl die beiden Ultradominanten mit den beiden Einstellklängen, wie auch die Zwischendominanten vor und hinter jedem tonalen Vertreter aufnimmt. Diesen dringend nötigen neuen Tonalitätsbegriff läßt aber unsere Harmonielehre nicht einmal ahnen.

Auf Schreyer's (1905 erschienene) Harmonielehre muß ich verweisen, um nur kurz andeuten zu können, daß das Buch die mit dem Elementar-Harmonieunterrichte unbedingt zu verbindenden rhythmisch-metrischen Unterweisungen leider vermissen läßt. Der Schüler erfährt nicht klar und bestimmt, was ein Harmonieschritt ist, und welch' fundamentaler Unterschied zwischen ihm und dem »toten Punkte« zwischen ihnen besteht. Nur beiläufig liest man kurz hierauf Bezügliches, das aber nur dem Wissenden zum Bewußtsein kommen kann. Da die Verfasser aber selbst falsche Taktstriche setzen (cf. S. 114 No. 13), sowie falsch gestellte stehen lassen (cf. S. 366 Brahms op. 24), so muß ich annehmen, daß sie wohl nicht in dem Maße von der engen Wechselbeziehung zwischen Rhythmik und Harmonik überzeugt sind, wie Riemann und Schreyer es mit Recht sind.

Endlich erwähne ich ebenfalls nur noch, daß die Verfasser den harmonischen Dualismus ablehnen und den Mollklang als Oberklang mit kleiner Terz ansehen. Nur in einer Anmerkung auf S. 46 bemerken sie, daß Riemann den Mollklang zu einem Dreiklang mit der Quint als Fundamentston »habe machen wollen«. Hier wäre meiner Ansicht nach mindestens ein Hinweis angebracht, der den Schüler belehrt, daß viele bedeutende Theoretiker vor und neben Riemann ähnlich dualistisch gedacht haben. Wie es meiner Ansicht nach nicht angeht, eine solche Denkrichtung mit einer beiläufigen Bemerkung abzutun, so vermisse ich auch einen generellen Hinweis darauf, wieviel das Buch der Vorarbeit Riemann's entnahm.

Im Verhältnis zu den landläufigen Harmonielehren ist das neue Werk als Verkünder befreiender Ideen zu begrüßen. Zu bedauern ist, daß es oft auf halbem Wege still steht und auf altvertrauten, breitausgetretenen Straßen von der einzig rechten ablenkt. Dem Theoretiker sagt es nichts Neues, und soll das wohl auch nicht; in den Ansätzen zu eigenen Spekulationen erblicke ich die anfechtbarsten Teile des Werkes, das den übervielen Musikern von heute, die vorwiegend nur ihre Noten schreiben oder Stücke spielen, viel Neues sagen kann, und ihnen daher hochwillkommen sein muß.

Hermann Wetzel.

Mannheim, Jubiläums-Musikfest zur Feier des fünfhundertjährigen Bestehens der Stadt. 31. Mai bis 4. Juni 1907. Herausgegeben von der Stadtgemeinde Mannheim. Lg. 8°, 102 S.

Aus dem Inhalt: Verzeichnis der Komponisten. Bildnisse der Komponisten, (darunter hervorzuheben die von F. X. Richter, Chr. Cannabach, Joh. Stamitz), Einführungen in die Werke, (darunter: die Mannheimer Symphoniker, Mozart und Haydn von H. Riemann).

Messerschmidt, L., Zur Technik des Tontafel-Schreibens. [Erweit. Sonderabdr. aus: »Orientalist. Litteratur-Zeitg.«]. Gr. 8°, 59 S. Berlin, W. Peiser, 1907. ℳ 1,20.

Neue Bachgesellschaft. Drittes deutsches Bachfest zur Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus als Bach-Museum. Fest- und Programmbuch. 109 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 1,—.

Rautenstrauch, Johannes, Luther u. die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.—19. Jahrh.). 8°, VIII u. 472 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 6,—.

Vorliegende Abhandlung stellt sich dar als ein Beitrag zur Erschließung des Anteils, den das Bürgertum verflossener Jahrhunderte an der Pflege der Tonkunst genommen hat. Sie unternimmt also, das dankbare Feld der Ausbildung musikalischer Heimats- und Länderkunde zu bebauen und liefert eine umfassende geschichtliche Entwicklung der katholischen Brüderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens. Im Rahmen einer wissensschaftlichen Abhandlung wird für das Königreich Sachsen die Aufgabe der leider noch nicht vorhandenen musikalischen Landesbibliothekare erfüllt, Beamte, die ähnlich, wie die für die alten Denkmäler bildender Kunst ernannten Konservatoren, für die Buchung und Erhaltung solcher wichtiger Musikwerke sorgen, die an kleinen Orten

Digitized by Google

verstreut sind. Hermann Kretzschmar, dem auch das Werk in Dankbarkeit für erwiesene Förderung zugeeignet ist, hat in den »Zeitfragen« und in dieser Zeitschrift auf die Notwendigkeit solcher landesgeschichtlicher musikarchivalischer Forschungen mehrfach hingewiesen und in seinem Aufsatze »Sachsen in der Musikgeschichte« (Grenzboten 1895) auch auf die hohe Bedeutung aufmerksam gemacht, die den Fraternitäten zukommt, den kurz nach der Reformation aufblühenden Kantoreien, den freien, aus Schülern und Bürgersleuten gebildeten Sängervereinigungen, als den Hauptpflegestätten kirchlicher Tonkunst in Sachsen. Auf Grund der Kretzschmar'schen Anregung haben R. Vollhardt's Geschichte der Kantoren und Organisten und Arno Werner's Geschichte der Kantoreien als wertvollste, zusammenfassende, ortsgeschichtliche Arbeit zu gelten. Ihre Ergebnisse bereichert die Rautenstrauch'sche Untersuchung durch Erschließung neuer archivalischer Quellen. Einleitend veranschaulicht der Verfasser kurz Luther's musikalische Bedeutung und seine Einwirkung auf den evangelischen Kirchengesang im allgemeinen. Dabei sind, nach der Zusammenstellung zahlreicher Belegstellen aus Luther's Briefen und Tischreden, bei Erörterung des melodieschöpferischen Anteils des Reformators an »Ein feste Burg ist unser Gott« die neuesten Forschungen Münzer's freilich nur angedeutet, und ist der überaus enge Zusammenhang zwischen der Silbenweise des Meistersingers Hans Sachs aus dem Singebuch des Adam Puschmann und dem Lutherchoral noch nicht verwertet worden. R. hebt aber mit Recht hervor, daß es unzutreffend sei, Luther als den Schöpfer des Kirchenliedes hinzustellen. »Wohl aber ist er als Reformator des Kirchengesanges, als Begründer des deutschen Gemeindegesanges zu feiern.«

Nach einem kurzen Überblick über den vorreformatorischen Kirchengesang werden dann die Pflegstätten (Kantoreien an Fürstenhöfen und Bischofssitzen, in Kloster- und Stadtschulen; Kalandbrüderschaften und Brüderschaften corporis Christi) behandelt. Das Kapitel der Kalandbrüderschaften, der kulturellen Vorbilder der sächsischen Kantoreien, hat R. schon früher als selbständige Abhandlung veröffentlicht (Dresden, 1903, Kammingische Buchdruckerei und Verlag). Die Darstellung der Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen während der nachreformatorischen Zeit (1539—1618) nimmt den breitesten Raum in dem umfangreichen Buche ein (S. 460—234): das sächsische Kurrendewesen und die Kantoreien, voran die Wittenberger, »die älteste und eigentliche Stammkantorei für ganz Sachsen«. Um die musikalische Bedeutung der nachreformatorischen Sängerchöre zu veranschaulichen, hat der Verfasser auch die Entwicklung des evangelischen Sologesanges in den Bereich der Darstellung gezogen. Es schließt sich an die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen und ihr Aufblühen der *Collegia musica* außerhalb dieses Landes. Besonderes musikgeschichtliches Interesse beansprucht das Verzeichnis der Autoren, die in den Kantoreien am Ausgang des 16. und während des 17. Jahrhunderts Beliebtheit erlangten (S. 304—328, das vorhandene Katalog ergänzt und vervollständigt).

Die beiden Schlußkapitel behandeln die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen während des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit einem Hinweis auf die Neugestaltung des Kultus nach dem Vorbild der Lutherzeit schließt das ungemein verdienstvolle Werk ab. — A. Prüfer

Reimarus Secundus: Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde gemeinverständlich dargestellt. I. Das Haupt Johannis des Täufers. Gr. 8°. IV, 40 S. Leipzig, O. Wigand, 1907. ℳ 1,—.

Rolle, Geo., Der Gesangunterricht in den höheren Schulen Preußens. Lex. 8°, Progr. 23 S.. Berlin, Weidmann, 1907. ℳ 1,—.

Sandberger, A., Über zwei ehedem W. A. Mozart zugeschriebene Messen. 8°, 15 S. München, H. Lukaschik. 1907. ℳ 2,—.

Saran, Franz, Deutsche Verslehre. Gr. 8°, XV u. 355 S. München, 1907, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlg. (Handbuch des deutschen Unterrichts a. höher. Schulen, hrsg. v. Dr. Adolf Matthias. III. Band, 3. Teil).

Es stand zu erwarten, daß Saran, nachdem er von verschiedenen Seiten an das metrische Problem herangekommen war, es nun auch zentral erfassen und darstellen werde. Dies ist hier geschehen.

Drei Dinge geben seiner Theorie ein neuartiges Gepräge:

1. die Einbeziehung der unkünstlerischen Prosa (»Die Schallform der prosaischen Rede« als erstes Hauptstück über ein Drittel des Buches umfassend;

2. die Ausschaltung der bisherigen metrischen Terminologie:

Digitized by Google

3. die gelegentliche (noch nicht systemisierte) Betrachtung der Tonhöhenbeziehungen (»Sprachmelodik«).

In diesem letzten Punkte, sowie in der in stärkerem Maße erfolgten Heranziehung der musikalischen Rhythmik liegt das Sonderinteresse, das Saran's Buch für den Musikforscher bietet.

Da ich über die sprachmelodischen Untersuchungen von Sievers und Saran sowohl in meinem Buche »die deutsche Liedweise« (Wien 1904 S. 126 ff.) als auch in der Besprechung von Saran's Rhythmik und Melodik der Zueignung Goethe's (Euphorion XI 580) einiges gesagt habe, kann ich mich mit der Anmerkung begnügen, daß S. bezüglich der Notierungsweise der Melodie (oder wie er bei gewöhnlicher Rede sagt, des Melos) meine vom Musikerstandpunkt gemachten Einwendungen berücksichtigt, die Quantität in die Noten, die Akzentbezeichnung herausverlegt hat. So ist die erste Strophe der Zueignung nochmals und das Goethe'sche Heideröslein neu aufgezeichnet; dieses also bequem zu vergleichen mit der Schubert'schen Vertonung, die er im Buch ebenfalls mit analytischen Zeichen bringt, wobei eine Übereinstimmung in den Hauptzügen der Tonbewegung zu beobachten ist. Von anderen Kompositionen dieses Gedichtes zieht S. nur die Werner'sche, nicht die Reichardt'sche an (vgl. »Liedweise« S. 145).

Nun zu den eigentlich metrisch-rhythmischen Untersuchungen (2. Hauptstück »Schallform der metrischen Rede« S. 131 bis 221).

Aus der Marsch- und Tanzmusik ist der Dichtung eine »tyrannisch starre Form« verblieben, der orchestische Rhythmus, aus dem sich die Dichtkunst allmählich wieder teilweise zu befreien gesucht hat.

Indem sich nun »orchestische und sprachliche Gliederungsweise« mischen, entsteht das »Metrum«, die sprachliche Gliederung geschieht durch den Akzent, für den S. vierzehn Faktoren aufzählt. Sein Wesen ist Über- und Unterordnung der Silben im Worte. Die übergeordnete Silbe muß nicht lauter, stärker sein, sie ist gewichtiger, schwerer. »Schwere (Gewicht) ist ein Bestandteil des Akzents, ein wesentliches Merkmal seines Begriffs, Stärke (Lautheit) einer der phonetischen Faktoren, durch die neben anderen der psychische Eindruck der Schwere erzeugt wird.«

Als Schwereabstufungen nimmt Saran nunmehr an: überschwer 2, überschwer 1, vollschwer, mittelschwer, halbschwer, halbleicht, volleicht, überleicht. Ich kann da ein Bedenken nicht unterdrücken. Des Verfassers Bestreben, durch möglichst viel Abstufungen dem Fluß der wirklichen Rede gerecht zu werden, verleitet ihn zu einer Kasuistik, die ihren Zweck verfehlt; denn je mehr Klassen er aufstellt, umso schwieriger wird es, im einzelnen Falle zu unterscheiden, in welche der vielen Klassen er einzureihen sei. Eine Schematiesierung bleibt es doch immer. Also scheinen mir unter diesem Vorbehalt die üblichen drei oder vier Hauptklassen bessere Dienste zu leisten (vgl. Minor, Nhd. Metrik² S. 111 und Paul, Metrik in seinem Grundriß d. germ. Philol. S. 46). Daß dem Verfasser selbst die acht Stufen nicht ganz fest standen, zeigt die Hinzufügung einer neunten Stufe in den Nachträgen (S. 343). S. betont, daß Schwer-Leicht (∼ ×) zu unterscheiden sei von Lang-Kurz (– ⏑), daß also eine Silbe kurz und schwer sein kann. Dies ist ja ohne weiteres klar. Wir brauchen uns nur vor Augen zu halten, daß neben der Dauer (Länge) auch Stärke, Höhe und Klangfarbe für die Art der Lautäußerung und daher für die Differenzierung der Laute und Silben von Belang sind. Statt des Ausdrucks »Stärke«, der ein »motorischer Begriff« ist, will S. den akustischen Effekt, die »Lautheit« eingesetzt wissen. Dieses nach dem englischen *loudness* gebildete Wort dünkt mir nicht hübsch; zu dem ist »Stärke« als Tropus (Antrieb für die Wirkung) so eingebürgert, daß wohl nie ein Mißverständnis entstehen kann.

Für Klangfarbe setzen die Philologen Qualität. Hier sehen wir das Fremdwort als Ursache einer Zweideutigkeit; denn der Psychologe versteht unter Qualität die Tonhöhe. Also empfiehlt es sich, bei den deutschen Ausdrücken zu bleiben.

Für die aufsteigenden Formen der Gliederung, die Glieder und ihre Einschnitte, hat S. die Terminologie der Kettentechnik entlehnt, da er in der Namengebung jede Beziehung zur Syntax vermieden wissen will. Ich gebe die zwei Reihen, ergänzt durch die in der Ausgabe der Jenaer Hs. noch beigesetzten älteren Ausdrücke (die den Leser einigermaßen orientieren können) und zweier Ordnungen, die er jetzt fallen gelassen hat[1]:

[Schlag / Naht] Glied, Bund [Abschnitt].
Gelenk, Fuge [Binnenzäsur].

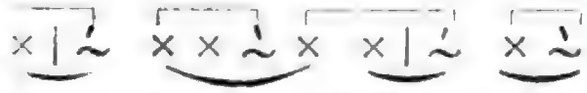
Reihe, Kette [Periode], [Gebinde / Wende]
Lanke [Zäsur], Kehre,
Gesätz,
Absatz.

1) Vgl. mein Referat über jene Ausgabe im Anz. f. dtsches A. XLVII 62 ff.

Digitized by Google

Was versteht nun S. unter Glied? »Glied ist diejenige Gruppenform der Rede, welche bei Zergliederung von oben nach unten mindestens eine, andererseits aber auch nicht mehr als eine akzentuelle Hebung enthält«. Ist die Zahl der um die eine Hebung gruppierten Silben zu groß, so tritt noch eine Spaltung in Unterglieder ein. Ein Unterglied kann also hebungslos sein. Wie verhält sich nun das »Glied« zu unserem wohlbekannten Versfuß? Dem Verfasser ist »Fuß« ein ebenso verpönter Begriff, wie der versmetrische, in gewissem Sinn sogar der musikalische »Takt«.

Er gibt ein kleines Beispiel mit Glied, Versfuß und musikalischem Takt (durch die Taktstriche gekennzeichnet):



Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd.

Gewiß zerreißt hier der zweite Versfuß (eckige Klammer) das Wort, während dies beim Glied (runde Klammer) nicht der Fall ist. Das »Glied« soll gewissermaßen die Funktionen von Versfuß und Wortfuß in sich vereinigen. Das Schematisierende im Begriff des Versfußes will S. vermieden wissen. Ich sehe aber gerade in dem Ineinandergreifen von Vers- und Wortfuß genau so den eigentlichen rhythmischen Reiz[1]), wie in der Musik in dem Ineinandergreifen von Takt (der gewiß ebenso schematisiert) und dem rhythmischen Motiv. Indem ich daher kurz auf die musikalisch-metrischen Verhältnisse eingehe, wird sich manches analog auf die versmetrischen anwenden lassen.

Es scheint, daß einer Gegenüberstellung von Lobe und Westphal, die ich gelegentlich gemacht habe, Lobe die Ehre verdankt, als Vater der musikalischen Takttheorie von deren Gegnern angesehen zu werden. Es ist das zunächst ein Mißverständnis. Seit dem 18. Jahrhundert, ebenso lange als die moderne Tonalität anerkannt ist, ist auch das metrisch-musikalische Taktschema in Geltung. Diese Anschauung von dem zwischen den Taktstrichen beschlossenen metrischen Schema ist also bei Lobe weder neu noch falsch. Irrig ist nur seine Lehre, daß auch das musikalische (rhythmisch-harmonische) Motiv nach den Taktgrenzen zu konstruiren sei. Hier wird fälschlich das Rhythmische dem Metrischen angeglichen, Westphal und seine Nachfolger gleichen ebenso irrigerweise das Metrische einigen Hauptfällen des Rhythmischen an. Wie gesagt, besteht aber der Reiz eben in der selbständigen Würdigung und dem Kontrastieren beider. Was das Geschichtliche anbelangt, so habe ich vor zwölf Jahren darauf hingewiesen, daß schon einer Gruppe der ältesten Lieder der Takt inhärent war, wenn ihn auch die damalige Notenschrift nicht ersichtlich machen konnte: den Tanzliedern (»die Mondsee-Wiener Liederhandschrift« S. 164 in den *Acta germanica* 1895; vgl. v. Liliencron in der 2. Auflage von Paul's Grundriß II Straßburg 1900). So konnte also auch ein neumiertes Lied metrisch sein. Bei den anderen Liedern wird so lange, als wir für die Neumen keine Quantitätsunterschiede feststellen können, eine neumierte Melodie der Metrik des Textes überantwortet sein. Bei den in Mensuralnoten aufgezeichneten Liedern dagegen ist zum Hauptrhythmus des Verses, der auch die musikalischen Ikten vorschreibt, schon eine rein musikalisch-quantitierende Einteilung getreten. So finden wir um das Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts einstimmige Weisen mensural aufgezeichnet, und da in jener Zeit die Mehrstimmigkeit schon allgemein war, ist ein solches Abfärben auf die einstimmige Musik naheliegend, ja fast zwingend anzunehmen. Scheint dies der Verfasser S. 298 selbst anzunehmen[2]), so ist umsomehr zu beklagen, daß er S. 256 trotz meiner Gegenbeweise gegen Riemann's Ansicht (Anz. f. d. A. XLII 171 ff. — »die deutsche Liedweise« S. 218) schreibt: »Jede Einmischung der sog. Mensuraltheorie ist falsch.« Im Gegenteil, die Vereinigung der Hauptakzente des Worttextes mit musikalischer Quantitierung im einzelnen ist sogar noch in der ausgebildeten Mensuralmusik einschließlich Palestrina wirksam. Erst das Heraufkommen absoluter (instrumentaler) Musik hat den Takt als musikalische Akzentordnung zur Herrschaft gebracht, und seit dieser Zeit hat sich der Wort- und Versakzent, so gut es geht, mit ihm ins Einvernehmen zu setzen.

Das dritte Hauptstück (S. 222—341) behandelt die Geschichte der deutschen Verskunst, eine ebenso dankenswerte Zusammenstellung wie schon im ersten Teil der geschichtliche Abriß über den Akzent

1) Wobei ich von Analogien der Wortzerreißung in der Phonetik ganz absehe.

2) ». . . mit der einzigen Beschränkung, daß die Mensuralnotation die Dauer der Töne genau angibt«. Wenn S. dann hinzufügt: »Die Striche der Mensuraltexte sind keine Taktstriche, sondern Mensurstriche«, so meint er damit wohl die Versabteilungsstriche, die häufig auch zu den Noten eingetragen wurden, eigentliche Mensurstriche kennt diese Notation nicht.

Digitized by Google

(S. 8—17). Wir haben im ganzen eine weit ausholende, gewissenhaft durchgeführte Arbeit vor uns. Wenn sie trotzdem nicht zu überall befriedigenden Ergebnissen führt, so möchte dies zum Teil schon in der Schwierigkeit zu suchen sein, die vom Vf. stets betonte akustische Form zur alleinigen Grundlage aller Untersuchungen zu machen, wobei es der Vf. doch wieder ablehnt, mechanische Methoden der Aufzeichnung heranzuziehen. So bietet das Werk in seiner Sonderart manche Anregung, freilich ohne uns das ausgezeichnete, auch stilistisch so feine Buch Minor's entbehrlich gemacht zu haben. Heinrich Rietsch.

Terry, Richard R., Catholic Church Music. London, Greening, 1907. Demy 8vo. pp. 216. Cloth, 5/.

This book, by organist and choirmaster of Roman Catholic Cathedral at Westminster, is a combination of dissertation, reference-work, and instruction-manual; a publication on new lines; containing much well-put and serviceable matter.

(a) As dissertation, the book is concerned chiefly with defending the use of plainsong and ancient "polyphonic" music in the Roman Catholic Church, as described in May Journal under head of "Westminster Cathedral" (pp. 329—331). Granting that plain-song has more the character of a convention than of realism, author makes an extended and sometimes eloquent argument, from which these extracts: — "Convention is here used in its literal sense, in which it implies something that has grown out of a tacit agreement or custom. Viewed in this light, it will be seen that some of the most perfect art forms are pure conventions, and it is not too much to say that some of the deepest human emotions can only be stirred by conventions. Take the Greek drama for instance; what was it but convention from beginning to end? * * * Or take the modern Opera; another pure convention. No characters in real life sing their joys and sorrows to each other, or gesticulate after the manner of Grand Opera; but see how opera moves us. * * * Or, to take another example; standing in Westminster Abbey among the monuments of the dead, which of them, think you, is most impressivs; the Crusader sleeping peacefully on his carven tomb, with hands clasped in prayer, and feet towards the dawn, or the effigy of a modern statesman on a pedestal, addressing an imaginary audience in the familiar attitudes of life? The one is a convention, the other a piece of realism. * * * I am reminded of a ludicrous intrusion of realism into ecclesiastical art. In a certain village the squire's family has built a church in the best ecclesiastical style. They have further adorned its windows with stained glass presentments of the Hebrew prophets. The faces of the prophets are all likenesses of different members of the squire's family. Happening on my first visit to remark on the odd appearance of a Hebrew prophet in mutton-chop whiskers, my guide replied. Yes, that is uncle Henry; he was a good lawyer, but he is not a success as Ezekiel. * * * I do not wish to push analogies too far, but I think we may venture to say that the greater the idea to be expressed the greater the need of convention in the expression of it. Or, to put it conversely, the more the expression of a great idea departs from the conventional, the less effectual the message. * * * And this brings me to my real point. If we concede to the Church the right to develop all other arts in her own way, in other words in the church style; if we believe it bad taste to make our churches a dumping ground for secular artistic efforts merely because they are beautiful; why are they to be made a dumping ground for every imaginable kind of music merely because it is pretty, or beautiful, or even grand; without a thought as to whether or not it is in harmony with the mind of the Church? It is the fashion nowadays among the writers of cheap musical histories to regard plainsong as the crude barbaric beginning of music. It is common to find it described as a heartless, soulless thing, evolved by monks in the narrow seclusion of their cells. Nothing could be further from the truth. The glib writer of the cheap musical history is fond of alluding to the melodies of the early Troubadours and comparing them with what he is pleased to term the soulless melodies of the Church, to the disadvantage of the latter. In all seriousness the writer would recommend him to place the melodies of the Gradual or Vesperal side by side with such contemporary popular songs as have come down to us, and if he can affirm that a fatuous melody like Samson dux fortissime or "Our king went forth to Normandie" is the equal of (to give a fair comparison) the Invitatory at Christmas Matins, the Hymns Ave Maris Stella and Placare Christe, or even such ordinary instances as the Alleluia for a Martyr Pontiff, he must be either less musical or more prejudiced than one has a right to expect. We can no more regard the old Gregorian melodies as barbaric because of their remoteness, than we can apply the term barbaric to Gothic ar-

Digitized by Google

chitecture or other contemporary forms of art. However much Plain Chant may differ from modern music, a study of it will soon reveal the fact that it is not the tuneless, formless thing which our glib writer of the cheap musical history would have us believe. It has both a rhythmic and a melodic form of its own, perfectly intelligible to the conscientious student. The true musician therefore will always remember that whatever the developments of modern music, Plain Chant was at one time a living art, and is worthy of the reverence due to any art which has at one time had the power to move the hearts of men."

Author also quotes on same subject from a striking article lately in Morning Post, which may be here in part re-quoted: — "One fact only has saved the musical part of the Roman service from becoming a mere affair of the circus. In most of the churches and in all the monasteries, abbeys, and convents, the old Plain Chant has survived. It links the present to the past as with bonds of steel; it is the full and perfect expression of the words to which it is set, and with which indeed it grew up; it prepares us for the change which is now coming over the services with the re-introduction of truly devotional music. Its melodies are lovely beyond description in words, often they are sublime, and in them the sincere spirit of an earlier day is incarnate. We are aware that many of us Anglicans, especially if we have been accustomed to what are called 'bright and cheerful' services, find these tunes dull and meaningless; and so much the worse for us. 'Brightness and cheerfulness' have their place in religion, but there are solemn moments when they are not wanted, and suggest only buffoonery. Much of the Plain Song is cheerful enough, but its cheerfulness is that of a stained-glass window, not of a cut in a comic paper; its subject is religious. It is the music on which Catholicism must depend more and more as it brings back its services into some sort of relation with its innermost spirit."

The truth about plainsong is, that it is utterly unsuited to the spirit of the Anglican church, that it does not blend with the other musical elements employed therein, and that the spasmodic excursions into the plainsong field by Anglican clergymen of restless propensities and perhaps uncertain mind has only brought it into great disfavour; while on the other hand it is the bed-rock of music in the Roman Catholic Church, and ought there to require not the least defence or even exposition.

On the "polyphonic music" question, here is further from the Morning Post article: — "But along with much plainsong there is not only room but a crying need for the noble settings given to many portions of the services in the old time when the devotional spirit was fully alive and un-selfconscious. * * * As for the Masses of Haydn, Mozart and Beethoven, I must confess my utter inability to understand how any one immersed in prayer can listen to them, or listening to them, pray. They are all written primarily as show-pieces — show-pieces in the best sense of the word, as Mozart's Gminor Symphony and the Choral Symphony are show-pieces — pieces for the concert-room rather than for the church, or for the church regarded as a concert-room. Haydn and Mozart wrote to please their patrons; Beethoven, with his 'Man, help thyself' and 'The starry heavens above us, the moral law within us', was many a long league away from old Catholic feeling. All three wrote first and foremost as modern composers, using every device they knew to add to the purely musical interest of their work. Sincere they were, but their sincerity was another thing from the profound naive sincerity of the earlier men. The older music rolls along without a suggestion of display, lovely melody winding round lovely melody, and all combining to form a broad sweeping, harmonious mass of tone that carries the spirit resistlessly with it. This is the true devotional music. To the non-religious even, just as eighteenth-century music cries with a note of keen regret, so this early Church music suggests spring landscapes, peaceful villages, a full, healthful, harmonious life. It is steeped in religious feeling, yet it is full of health. In the days that gave it birth religion was a concomitant of health. Hysteria came with later times, and as hysteria needs to be kept out of the Roman Church as well as many others, the old music may be looked on as a salutary influence even by those to whom music makes no special appeal."

Into author's important contention (p. 192), that the Reformation *ended*, instead of beginning, the English School of church music, it is not possible for the moment, owing to want of space, to enter. It can only be pointed out that the pure-polyphonic is not the only effective style, and that the modified-polyphonic (Gibbons, Child, Rogers, etc.) has also its grandeur. To say nothing of Purcell.

(b) As reference-work, the book gives: — the "Motu Proprio" of Pope Pius X dated 22 Nov. 1903 (a different English translation from that at p. 331 of the May 1907 Journal); a compilation of the decisive rulings regarding church music made in past centuries and to date by Councils, Popes, the Roman Missal, the

Digitized by Google

Caerimoniale Episcoporum, and the Sacred Congregation of Rites (this is a new compilation); succinct account, suitable for those concerned in the music, of the various daily and seasonal "offices" or lesser religious services contained in the Breviary; the same for the Mass itself, as shown in the Missal; table for pronouncing Latin in singing (Italian usage); list of the official liturgical books needed by the choirmaster; list of suitable masses, motetts, etc.

(c) As instruction-manual there are numerous practical pages (e. g. the routine of Mass, Vespers, and Compline) for the choirmaster and chorister.

Thalemann, Frz. Mor., Schule des kirchlichen Orgelspiels auf elementarer Grundlage. Für den Gruppenunterricht zunächst in den evangelisch-luther. Lehrerseminaren bearb. u. hrsg. 34×27,5 cm. Meissen, H. W. Schlimpert, 1907. ℳ 3,—.

Thomas, Eug., Die Instrumentation der Meistersinger v. Nürnberg v. Richard Wagner. Ein Beitrag zur Instrumentationslehre. 2 Tle. 2. durchgeseh. Aufl. Gr. 8°, 142 S. u. Beispiele S. 3—42. Leipzig, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft, 1907. ℳ 5,—.

Weingartner, Felix, Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethoven's. Gr. 8°, XI und 197 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 5,—.

Von der dem Kenner schon längst bekannten Tatsache ausgehend, daß die schriftliche Fixierung bei den Sinfonien nicht immer den Gedanken Beethoven's deutlich wiedergibt, hat Weingartner es unternommen, auf Grund seiner reichen Erfahrungen als Beethovendirigent seinen Kollegen Ratschläge für die Aufführungen der Sinfonien zu geben. Wer ohne Voreingenommenheit diese »Ratschläge« gründlich studiert, wird bald erkennen, daß es sich hier weniger um subjektive Ratschläge, als um Notwendigkeiten handelt, die allerdings nicht so sehr bis ins Einzelne bewiesen werden können, als vielmehr empfunden werden müssen. Ob Weingartner bei seinen Kollegen Erfolg haben wird, möchte ich beinahe bezweifeln; desto mehr ist das Buch für den Nachwuchs bestimmt, der sich zugleich an der schönen Mischung von künstlerischer Begeisterung und Sachlichkeit sowie an der Vornehmheit der Darstellung ein Beispiel nehmen kann.

Wolfgang Möbius.

—, Musikalische Walpurgisnacht. 8°, 37 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 1,50.

Besprechung von Musikalien.

Haydn, Michael. Instrumentalwerke I. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIV. Jahrg., 2. Teil. Bearbeitet v. Lothar Herbert Perger. Wien, Artaria & Co. 1907. ℳ 12,—.

Man tut bei diesem Band gut daran, nicht gleich mit den ersten Werken das Studium zu beginnen, sondern mit den letzten, den Kammermusikwerken, einem Divertimento in Bdur und einem Streichquartett in A-dur. Beginnt man mit den beiden Sinfonien in C-dur und in Es-dur, so wird man gegen den Instrumentalkomponisten Michael Haydn mißtrauisch und schüttet vielleicht das Kind mit dem Bade aus. Bei dem Divertimento in B-dur, einem Quintett für Steichinstrumente, mache man es mit dem ersten Teil des Sonatensatzes kurz und sehe sich dann besonders die erste Seite der Durchführung (S. 79) an; da sieht man gleich einen Komponisten von ganz spezifischer Art. Die erste Violine hat ein Nebenmotiv aus dem ersten Teil, zweite Violine und zweite Bratsche bringen ein neues, leicht schwebendes, die erste Bratsche tritt aber mit einem Marschthema (Solo) auf, von dem in dem ersten Teil des Satzes nicht der geringste Anklang zu finden ist und das so energischen, fast heroischen Charakter trägt, daß man sich auf einmal in einer ganz anderen Welt befindet. Und dann setzen Unisonogänge ein, das Marschthema wandert, jetzt in Moll stehend, in die zweite Violine, wieder Unisonogänge, es erscheint *ff* in der ersten Violine, von der zweiten Violine wütend mit 16teln umspielt, während auch die anderen Instrumente in dem Marschrhythmus hineingerissen werden, dann Pianotakte auf dem A-dur-Akkord, doch fortwährend im Marschrhythmus, ohne weiteres plötzlich ein fast unheimliches A moll bei aussetzenden Baß, daß kein Mensch ahnen kann, wohin man gelangen wird, und nun ganz unversehens ein Forteeinsatz auf F^7, und mit wahrhaft genialem Ruck ist die Reprise (B-dur) erreicht. Das ist eine Stelle, an der man ohne weiteres einen ganz selbständigen Komponisten erkennt, der würdig ist, der Bruder Joseph Haydn's zu sein. Dieser erhält im allge-

Digitized by Google

meinen seine »kritischen« Stellen in einem Satze auf wesentlich anderem Wege, dem der Durchführung. Hierin liegt Michaels Stärke nicht, sein Interessantestes sind ganz plötzliche Einfälle, die zu den Hauptthemen des Satzes in losem oder in gar keinem Zusammenhang stehen. Das ist auch bei Joseph etwa der Fall, nur gibt dieser sich diesen plötzlichen Eingebungen nicht derart hin, daß er auf einmal das andere vergißt. Und hierin besteht wohl ein Unterschied zwischen den beiden Brüdern. Man vergleiche zu diesem Zwecke auch das *Finale* des Satzes, ein Presto von sprühender Laune. Wie urplötzlich wird (S. 94 oben) das Rondothema aus seiner zufriedenen B-dur Tonart heraus glattweg nach G-moll geworfen! Und dann das eigenartige Einschiebsel auf den langen *g* mit Triller der zweiten Violine unter dem Gemurmel der ersten Violine! Und ebenso plötzlich steht ein fest geprägtes G-moll-Thema, ein Verwandter der zweiten Hälfte des Hauptthemas da, bissig dahin und dorthin ausschlagend, und mit plötzlichen Ruck, ohne Modulation, steht der Satz auch wieder in B-dur.

Solche Stellen sind ganz entschiedene Romantik; sie lassen sich nicht motivieren, man muß sie entweder glauben oder abstruse finden, und wenn der junge Weber solche Werke in Salzburg kennen gelernt hat, dann dürfte er dort den Grund für manches in seiner Musik gelegt haben. Derartiges ist viel weniger Joseph's Art als die Mozart's, der mit Michael auch die Art der kurzen Durchführung teilt. Sieht man doch fast jeden Tag mehr ein, daß das, was wir heute unter Durchführung verstehen, im eigentlichsten Sinn doch J. Haydn zugehört.

Sehr bemerkenswert erscheinen bei Michael die Übergänge zum Hauptthema, worin er J. Haydn und Mozart ganz ebenbürtig ist, sie vielleicht an Sorgfalt und Delikatesse da und dort noch übertrifft. Etwas Spannenderes wie die eben beschriebenen Übergänge läßt sich in Kammermusik nicht viel finden, und geht man die ersten und letzten Sätze durch, so ist man erstaunt, auf wie immer neue Art das Thema wieder eingeführt wird. Im Schlußsatz das Divertimento geschieht das Zurückkommen auf des Hauptthema in immer anderer Weise, vgl. S. 93 unten mit S. 98 oben, wo durch dynamische Kontraste ein Unterschied erzielt ist, dann S. 96 oben, wo von G-moll her auf eigenartig nachdenkliche Art übergeleitet wird, und wieder anders ist der Übergang auf S. 100. Ähnlich steht es mit anderen Werken; der Schlußsatz der Es-dur-Sinfonie bietet Musterbeispiele stiller Übergänge, bei denen man es sich kaum versieht, daß man wieder im Thema ist. Sicher, geistvolle Übergänge sind eine Spezialität Michael Haydn's.

Auch andere Einzelheiten behandelt Michael mit ganz besonderem Geschick, so die Unisonis. Welch' eigenartige Wirkungen er damit erzielt, sieht man an dem Trio des ersten Menuetts der Divertimento, ein Kabinetstück durch und durch. Wie am Schluß plötzlich ganz piano sämtliche Instrumente mit der gleichen runden Figur herauskollern, das hätte der berühmte Haydn nicht besser machen können.

Die Schlußsätze Haydn's in den beiden mitgeteilten Kammermusikwerken verdienen besondere Beachtung, weil, beiläufig bemerkt, das Vorwort über die Schlußsätze etwas pauschalartig (S. XIII) urteilt und die fugierten Finales weit höher stellt. Das mag bei den Sinfonien, die überhaupt Haydn von einer anderen Seite zeigen, der Fall sein, die Schlußsätze des Quintetts und Quartetts sprühen aber geradezu von Geist, bergen aber dabei eine solche Menge verschiedenartiger Elemente, daß sie in ihrer Art selbst vor den Kammermusikwerken der beiden großen Zeitgenossen bestehen können. Die ungemein bewegliche Phantasie hat Michael mit seinem Bruder gemein, die Lebensfreude ist ein Charakteristikum der Wiener Schule überhaupt. Findet man in dieser Beziehung neue, treffende Beispiele, so weiß sie heute jeder Kammermusikspieler ganz besonders zu schätzen; denn Lebensfreudigeres gibt es eben doch in der ganzen Musik nicht. Ein Finale wie das des A-dur-Quartetts schlägt heute noch ohne weiteres ein.

Von einer anderen, wesentlich ungünstigeren Seite zeigt sich Michael Haydn in seinen Sinfonien. Präsentieren die beiden in diesem Bande mitgeteilten sowie die von O. Schmid schon längere Zeit herausgegebene Sinfonie das Beste, so wird die heutige Zeit von dem Sinfoniekomponisten Michael Haydn schwerlich noch Notiz nehmen. Denn die negativen Seiten der Wiener Schule zeigen sich in ihnen in aller Schärfe an. Ein bischen viel Lärm, hinter dem aber wenig steckt in den Ecksätzen, hübsche Melodik, der man aber Bequemlichkeit, ein sorgloses sich Gehenlassen sehr rasch anmerkt in den langsamen Sätzen, das zeigt sich auch hier. Wie schön fängt das As-dur-Andante an (ähnlich wie das Mozart'sche in der Es-dur-Sinfonie), und wie schnell verderben die trivial gemütlichen Triolen die feinere Entwicklung! Und ähnlich macht sich in dem G-dur-Andante der C-dur-Sinfonie das 32tel Motiv nicht angenehm bemerkbar; es fehlt an Adel der Empfindung, an einer energischen Selbstkontrolle. Man sieht hier, wie die Sinfonien

Digitized by Google

sich mehr an ein größeres Publikum wenden, während die Kammermusikwerke für Kenner bestimmt waren. Man täusche sich deshalb auch nicht über den eigentlichen Wert der Schlußfugen. Daß sie Mozart die Anregung zu seinem Schlußsatz der C-dur-Sinfonie gegeben haben, ist sehr gut möglich, aber in der ganzen Behandlung und in ihrem Gehalt lassen sich die Haydn'schen Fugenfinales mit dem Mozart's nicht einmal vergleichen. Vor allem die Themen sind schwach, und, wie hier, der kontrakunktischen Rumpelkammer entnommen. Was ist mit:



usw.

anzufangen! Da ist weder in melodisch-seelischer noch in harmonischer Beziehung etwas Ansprechendes zu finden, unglücklich ist auch der dem vierten Takte des Themas ganz ähnliche Kontrapunkt. Dann glaubt man — und das ist das Unangenehmste — nicht alles. Die drohende Steigerung auf S. 21–22 hat in einem überaus trivialen neuen Thema eine direkt lächerliche Fortsetzung. Soll man derartiges als »Witz« ansehen? Auf keinen Fall ist hier Haydn ein organisches Stück gelungen.

In der Instrumentation ist Michael Haydn im allgemeinen Nachzügler, da die Blasinstrumente trotz gelegentlich frappanter Wirkungen im ganzen wenig eigenes zu sagen haben und oft fast ganze Sätze, wie im ersten Satz der C-dur-Sinfonie (geschrieben 1788!), eigentlich nur zur Verstärkung dienen. Aus den drei bis dahin veröffentlichten Sinfonien erhält man etwas den Eindruck, als ob die Instrumentalkomposition größeren Stils nicht das eigentliche Fach Michael H.'s gewesen sei. Doch ist es ganz unmöglich, hierüber ein Urteil zr geben, da das überaus dankenswerte thematische Verzeichnis nicht weniger als 52 Sinfonien nachweist. Wie viel Schönes mag da vielleicht verborgen sein! Aber daß die Hauptbedeutung Michaels als Instrumentalkomponist für unsere Zeit in seinen Kammermusikwerken ruht, scheint nach den gegebenen Proben ganz unzweifelhaft. Zwar ist die Zahl beträchtlich kleiner. Aus den Anfängen der Themen blitzt aber so mancher ausgezeichnete Gedanke entgegen, daß vielleicht noch eine ganze Reihe Werke in Frage kommen. Die beiden veröffentlichten Kammermusikwerke werden sicher ihren Weg machen.

Außer den angeführten Werken (2 Sinfonien, 2 Kammermusikwerke) finden sich in dem Band ein »Türkischer Marsch«, sechs Orchester-Menuette und ein Divertimento, aus kleinen Stücken bestehend, mit Blasinstrumenten, die alle in ihrer ziemlichen Wertlosigkeit beinahe drastisch zeigen, welch' Unterschied zwischen ihnen und den Kammermusikwerken besteht. Man vergleiche die sechs Menuette mit denen in den Kammermusikwerken; dort ganz Hübsches, aber Alltägliches, hier aber durchweg Geistvolles. Die Stücke wurden wohl in erster Linie deshalb aufgenommen, um das Bild über Michael zu vervollständigen. Ein zweiter Band ist in Aussicht genommen, der wahrscheinlich die anderen Instrumentalgattungen mit Beispielen belegen wird. Ob dabei auch soviel herauskommen wird wie bei den Kammermusikwerken, bleibt abzuwarten. Sind die andern annähernd so bedeutend wie die veröffentlichten, dann wird man sie wohl alle herausgeben müssen.

Das Vorwort L. Perger's bringt eine sehr dankenswerte, in manchem etwas vervollständigte Biographie des Komponisten, sowie eine kurze Würdigung der Instrumentalwerke, mit der ich nicht gerade überall einverstanden bin. Daß Michael Haydn auch als Instrumentalkomponist etwas spezifisch Eigenes zu sagen hat und er nicht nur ein Mitläufer J. Haydn's und Mozart's ist, scheint mir zweifellos. Darüber kann aber nur entscheiden, wer möglichst das ganze Material kennt.

A. Heuß.

Schubert, Franz, Allegretto [E $^2/_4$] für Klavier. 12 (9) S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. *M* 2,—.

Es ist das zuerst beim Bonner Kammermusik-Fest gespielte Stück, das ich zu Ende meines Berichtes darüber erwähnte. Der Herausgeber, Erich Prieger in Bonn, macht in seinem Vorwort folgende Mitteilungen, die ich teilweise ergänze.

Der Satz gehört zu einer Sonate, wovon ein Autograph schon 1842 aus Ferd. Schubert's Besitz in den der Verlagshandlung F. Whistling in Leipzig überging; von ihr erwarb Prieger es August 1903. Der erste Satz wurde 1888 gedruckt, als Nr. 4 von Serie 10 der Gesamtausgabe, und zwar nach dem Autograph der Berliner Bibliothek, das nur diesen Satz besitzt. Beide sind datiert Juny 1817. Das von Prieger umfaßt folgende Sätze: Moderato $^4/_4$ in e, jedoch im dritten Teil vom Seitensatz an in E; (dieses Autograph enthält im ersten Teil 4 Takte mehr, auch manche kleine Änderungen); Allegretto E $^2/_4$; Scherzo (Allegro vivace) As $^3/_4$.

Prieger bemerkt ferner: »Das Allegretto vertritt den langsamen Satz der Sonate«; deshalb hält er sie für »jedenfalls heute unvollständig«; es würde das Finale fehlen. Hingegen nehme ich für ein

Digitized by Google

solches das Allegretto, obgleich es im zweiten Autograph vor dem Scherzo steht. Denn dafür, daß Schubert in einer Klaviersonate gleich hinter dem ersten Satz das Finale schrieb, haben wir noch zwei Beispiele: die C-Sonate von April 1818 (Serie 21, Nr. 11), bestehend aus Moderato $^3/_4$ und einem weiteren C-Satz in Sonatenform $^6/_8$ ohne Überschrift, der nach Form und Charakter nur ein rasches Finale sein kann. Ebenso ist es bei der fis-Sonate, bestehend aus einem Allegro moderato $^2/_2$ (Serie 21, 10) von Juli 1817 als erstem Satz und den wohl dazu gehörigen, hinter einander stehenden Sätzen: Allegro fis $^2/_4$ und Scherzo D (Allegro vivace): Serie 21, 20). Beide Ecksätze beider Sonaten gehen, wie bei Schubert's unfertigen oft, nur bis Ende der Durchführung. Auch die völlig fertige kleine A-Sonate op. 120 ist ähnlich gebaut: Allegro moderato, Andante D $^3/_4$ (im Charakter eines Menuets wie das im Don Juan, doch nicht von der gewöhnlichen Menuetform, sondern: A B A_1 A_2 B_1), Allegro $^6/_8$ (über die Datierung, keinesfalls 1825, vielleicht aber 1819, näheres in den »Notizen« des nächsten Heftes.

Meine Gründe dafür, in dem Allegretto E eher das Finale als den langsamen Mittelsatz zu sehen, sind nun: erstens, daß es volle und weitläufige Sonatenform mit Wiederholung des ersten Teiles zeigt (wenn langsame Sätze Sonatenform haben, ist sie ja meist gekürzt). Nach dem gesangvollen Hauptsatz und vorwiegend verwandten Übergangsteilen tritt S. 5 oben der Seitensatz in H ein, zur Unterscheidung von jenem mit raschen Passagen (Sechzehnteltriolen; der Schlußsatz, S. 6 oben, hat wieder eine gesangvolle Melodie, nur begleitet von genannten Triolen. Ferner spricht der lebhaft figurierte Durchführungsteil dagegen, daß der ganze Satz als Vertreter eines langsamen aufzufassen sei; überhaupt ist seine Haltung, trotz des Gesangmäßigen in Haupt- und Schlußsatz, eine vorwiegend bewegte. Jedenfalls wird man gut tun, später beim Durchspielen der drei Sätze (Prieger wird sein ganzes Autograph abdrucken lassen) das Scherzo in As = Gis zwischen die beiden andern zu setzen, welcher Stelle die Tonarten bestens entsprechen; man hat dann eine vollständige Sonate. In Beethoven's Klaviersonaten zeigen ähnlichen Bau: op. 10, 2 F und 14, 1 E; hier steht zwischen zwei raschen Sätzen ein scherzoartiges Allegretto. Ebenso bei Schubert's f-Sonate von Sept. 1818 (Serie 21, 12): Allegro f, Scherzo (Allegretto in E!), Allegro f. Daß in der e-E-Sonate in der Mitte hingegen ein rasches Scherzo steht, erklärt sich durch die gemäßigte Bewegung der Ecksätze.

Nach Prieger erinnert Schubert's Satz nach Form und Inhalt an das Finale von Beethovens zweisätziger Sonate op. 90, erschienen Juni 1815. Ich gebe das nur zu bei den ersten Themen beider; übrigens ist Beethoven's Finale ein Rondo.

Betreffs der auffallend vielen und größtenteils bedeutenden zweihändigen Klaviermusik Schuberts von 1817 (allein 7 Sonaten) hatte Reißmann 1872 arge Konfusion angerichtet, die erst durch Nottebohm's und andrer Richtigstellung der Daten und den Druck neuer Werke gehoben wurde (siehe meine Übersicht von 1905: S. 271 der in dieser Ztschr. VII 74 genannten Artikelfolge). Nach meiner Kenntnis dieses Bestandes halte ich das E-Allegretto für einen der besten Klaviersätze Schuberts dieser Zeit, dem ersten Satze wie dem Scherzo gleichwertig, dabei schon ganz des Meisters jugendfrische Eigenart zeigend, besonders im Zauber der Melodik. An Gehalt ebenso hervorragend wie in Klangfülle und klaviermäßigem Satz, ist es deshalb auch als wirkungsvolles Vortragsstück und für den Unterricht zu empfehlen, von mittlerer Schwierigkeit. Übrigens werden Schubert's zweihändige Klavierwerke, namentlich die frühen (v. 1815—19), von den Klavierlehrern noch immer zu wenig beachtet.

L. Scheibler.

Staden, Johann, Ausgewählte Werke, erster Teil. Hrsg. v. Eugen Schmitz. Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern. VII. Jahrgang, 1. Band. LXXIV S. Vorwort. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 20,—.

Der vorliegende Band enthält eine Auswahl der 3—8stimmigen Motetten und geistlichen Lieder mit lateinischem bezw. deutschem Texte des Nürnberger Meisters Johann Staden, dem man bis zum heutigen Tage nur sehr geringe Aufmerksamkeit geschenkt hat. Staden's schöpferische Tätigkeit fällt in die Zeit des Überganges vom Motettenstil zum konzertierenden Stil (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts). Doch neigt er mehr zur alten Kunst als zur »*moderna prattica*«, zwischen denen er eine Grenze zu ziehen weiß. Das bezeugt seine Stellung zu den Kirchentonarten, zur Chromatik, zur Verwendung des Generalbasses, seine Neigung zu den modernen Tonarten und die Behandlung des Instrumental- und Vokalkörpers, sowie seine Stellung zum Choral. Der Herausgeber hat mit großer Genauigkeit die Beziehungen Staden's zu den zeitgenössischen Bestrebungen und der Praxis im allgemeinen, sowie zu Hans Leo Haßler und zur venezianischen Schule im besonderen erforscht, indem er auch spezielle Eigenschaften der Nürnberger Schule bei Staden gefunden hat. Sehr überzeu-

Digitized by Google

gend sind die Darstellungen der Verflechtung der alten kontrapunktischen Richtung mit Generalbaßtechnik, was bei Staden schärfer als bei einem andern Meister zum Vorschein kommt. Die Beispiele sind gerade typisch und daher glücklich ausgewählt. Die Akzidentalien, welche wegen der Stellung Staden's zu seiner Zeit besonders viel zum Nachdenken geben mußten, sind treu aus den Überzeugungen des Meisters abgeleitet. Bei der Besprechung des zweiten Stadenbandes werden wir noch zu Staden zurückkehren.

A. Chybiński.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Musica Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 18.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East Seventeenth Street.
SMH Süddeutsche Monatshefte, 4. Jahrgang, München.

Anonym. Convention artistique et littéraire entre la France et l'Allemagne, GM 53, 24/25. — Orlando Gibbons, MMR 37, 438, — Dietrich Buxtehude, KCh 18, 6. — Músicos Argentinos: Arturo Berutti, Msc 1, 14; Justino Clérice, Msc 1, 16; Constantino Gaito, Msc 1, 17; Edùardo García Mansilla, Msc 1, 18; Héctor Panizza, Msc 1, 19/20; Antonio Restano, Msc 1, 21/22; Alberto Williams, Msc 1, 23/24. — Robert Radecke, Sti 1, 9. — Der neue Direktor des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik (Prof. Dr. H. Kretzschmar), Sti 1, 9. — John C. Haynes, A Biographical Sketch, Mus 12, 6. — Die jüngsten Linzer Kirchenmusikerlässe. Flugschrift (Druck b. Wimmer, Linz). — Zur Theorie Dr. Großmann's, MIZ 17, 35. — Selbstspieler-Instrumente und die Zukunft der Musiklehrer, MIZ 17, 35. — Hans Thornton, NMP 16, 9. — Das Eitz'sche Tonwortsystem, Der Volksgesang, Beilage SMZ 47, 17. — Ludwig Thuille, Erinnerungen einer Jugendfreundin, RMZ 8, 21.

Adler, G. Die Gesamtausgabe d. Werke von Joseph Haydn. Neue Freie Presse, Nr. 15379 v. 16. Juni 1907.

Aguirre, J. Roberto Schumann y su obra de piano, Msc 1, 15.

Arnheim, A. Vom Dritten Deutschen Bachfest, KL 30, 12.

Aubry, P. Musique du moyen âge. L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères. Examen critique du système de M. Hugo Riemann, RM 7, 12.

Augé de Lassus, L. Charles Gounod, RM 7, 12.

Avellis, G. Kurzer Bericht über die im Auftrag der städtischen Schuldeputation zu Frankfurt a. M. gehaltenen vier Vorlesungen über Stimmbildung und Sprechtechnik mit Berücksichtigung der Stimmhygiene, MSS 2, 3.

— Vorlesungen über Stimmbildung und Sprechtechnik unter Berücksichtigung der Stimmhygiene, Sti 1, 9.

B., C. Vom schweizerischen Tonkünstlerfest (in Luzern), RMZ 8, 24.

Barrenechea, M. A. Notícia biográfica sobre Roberto Schumann, Msc 1, 15.

— La música y la sensibilidad moderna, Msc 1, 19/20.

— Impresiones y Pensamientos, Msc 2, 25.

Bartel, G. Ist die Ausführung einer einwandfreien Synkope im Orchester möglich? (Mit Bezug auf den Anfang der Schumann'schen Manfred-Ouvertüre), RMZ 8, 22.

Berlekom, M. Berdenis van. Hoe moet eene »Elementaire Klavierschool« zijn ingericht? WvM 14, 23.

Beyer, C. Die Musik im Gottesdienste, MSfG 12, 6 f.

Bohàcek, L. Ladislav Prokop: »Sen lesa« (Der Traum des Waldes) [Bespr. der Uraufführung im kgl. böhm. Nationaltheater in Prag am 7. Juni 1907], MWB (NZfM) 38 (74), 25.

Bonnier, P. Le chant et les enfants, RM 7, 8.

Borren, Ch. van den. Hulda et Ghiselle, de César Franck, CMu 10, 12.

Brandes, Fr. Vom dritten deutschen Bachfest, S 65, 42.

Bruneau, A. Tendencia moderna del gusto musical, Msc 2, 25.

Busne, Henry de. Ariane et Barbe-Bleue de M. Paul Dukas, LM 3, 5.

Bustico, G. Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani, RMI 14, 2.

Digitized by Google

C., A. La cuarta Sinfonía de Beethoven, Msc 1, 14.
Chantavoine, J. Una visita á Beethoven, Msc 1, 19/20.
Chavarri, E. L. Las Escuelas Populares de Música, Msc 2, 28/29.
Choisy, F. Musique byzantine, RM 7, 11.
Chybiński, A. »Salome« von R. Strauß, Ludzkość, Warschau.
— »Bogurodzica«, das älteste Denkmal der polnischen Musik, in musikhistorischer Beziehung Allgemeine Rundschau, Juniheft u. ff., Krakau.
— Musikbücherrundschau, Ludzkość 38, Warschau.
— Ludwig Thuille, Lemberger Zeitung, Lemberg.
— Dietrich Buxtehude, Bach's Vorgänger. Ein Gedenkblatt zum 200. Todestage, NMZ 28, 18.
Combarieu, A. Un chanteur. M. Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique, RM 7, 12.
Combarieu, J. Conférence de M. Jules Combarieu sur la musique et la magie (à Londres), RM 7, 10.
Coquard, A. La Langue française et la Musique, CMu 10, 9.
Curzon, H. de. Les idées de Grétry et ses visions d'avenir, GM 53, 20—25.
— Les Concerts Historiques Russes à Paris, GM 53, 22/23.
— Quelques souvenirs a propos du centenaire de F. Servais, GM 53, 22/23.
— »La Catalane« de Fernand Leborne à l'Opéra de Paris, ibid.
— »Fortunio« de M. A. Messager, à l'Opéra-Comique de Paris, GM 53, 24/25.
D., A. D'où viennent les neumes?, Voix de St.-Gall, Fribourg (Suisse), 2, 3 ff.
Dacier, E. Une danseuse française a Londres au début du XVIII^e siècle (1725 bis 1735), LM 3, 5.
Daubresse, M. De l'ordre d'acquisition des connaissance musicales (Psychologie musicale CMu le mai).
Debay, V. Les Premières: Circé, le Point d'Argentan, à l'Opéra-Comique, CMu 10, 9.
— Les Premières: Fortunio, à l'Opéra-Comique, CMu 10, 12.
Dechevrens, A. L'eterno ritmo al Congresso di Basilea, SC 8, 12.
Decsey, E. Das erste steiermärkische Musikfest, MLB 4, 5.
Dent, E. J. The Forerunners of Mozart's Requiem, MMR 37, 438 f.
Dokkum, J. C. van. Cornelius' Barbier von Bagdad en de uitvoering door den Muzikalen Kring te Utrecht, Caecilia, Amsterdam, 64, 6.
Draeseke, F. Der Wechsel im Musikalisch-Schönen, S 65, 39—41.
Drexler, Fr. Wie ich Dilettant im Orgelbaue und Orgelspiele wurde, ZfI 27, 24.
Ecorcheville, J. La schola cantorum et le style de Bach, LM 3, 4.
— La »Schola Cantorum« y l'Estil de Bach, RMC 4, 40.
Eickhoff, P. Das Tedeum, Si 32, 6 f.
Eitz, C. Treffübungen in Gesangvereinen, AMZ 34, 21.
El extranjero. Primo Congresso spagnuolo di musica sacra a Valladolid, SC 8, 12.
Enschede, J. W. Moderne orgels en Bach's orgelmuziek, Caecilia, Amsterdam, 64, 5.
Erckmann, Fr. Dietrich Buxtehude. Zu seinem 200jährigen Todestage. 9. Mai 1907, MS 40, 7.
es. E. Th. A. Hoffmann's musikalische Schriften, Leipziger Volkszeitung 1907, Nr. 136.
F., R. Michael Haydn, BfHK 11, 9.
Fritzsche. Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, MRu 3, 8.
Garnier, P. L. Música é Ideología, Msc 1, 21/22.
— Música é Ideología. La Ideología en la música Alemana, Msc 1, 23/24.
Gerhart, E. G. Musikfest zu Dessau, SH 47, 24.
Gérold, Th. Anton Urspruch, TSG 13, 5.
Ghignoni, P. La musica sacra e la realtà delle cose, RMI 14, 2 f.
Gloeckner, W. »Pelleas und Melisande«, Musikdrama in 5 Akten von Claude Debussy. (Bespr. der deutschen Uraufführung in Frankfurt a. M.), NMZ 28, 17.
Gounod, Ch. Quelques lettres inédites de Charles Gounod, RM 7, 12.
— Les compositores-directores de orquesta, Msc 1, 16.
— Los padres de la Iglesia de la musica. Estudios estéticos, Msc 1, 21/22.
Greilsamer, L. Le Vernis des Instruments à archets, Gazette des Musiciens, Paris, 2, 3 ff.
Grospellier, A. Encore une critique de l'édition vaticane, RCG 15, 8/10.
Grunsky, K. Das Mannheimer Musikfest, S 65, 43.
H., H. Tweedaagsch Muziekfeest. Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst afd. Rotterdam, WvM 14, 24.
Hackett, K. Rhythm, Mus 12, 6.
Hagemann, J. Beethovenfeier zu Bonn. VIII. Kammermusikfest vom 5.—9. Mai, NMZ 28, 18.
Harder, K. Festival de Mannheim, GM 53, 24/25.
Herborn, H. Welche Bedingungen ermöglichen einen rationellen Gesangsunterricht? Sti 1, 9.
Herrlich. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Oberlausitz. (Aus dem Nachlaß des Kant. Herrlich-Großschönau), KCh 18, 6 f.
Hielscher, P. Volkslieder für Männer-

Digitized by Google

chor (Bespr. des Kaiser-Liederbuches) Mk. 6,18.

Hill, E. Burlingame. Maurice Ravel's Piano Music, Mus 12, 6.

Hohenemser, R. Die Pflege d. Bach'schen Musik in der Gegenwart, MRu 3, 8 ff.

Hollander. Duitsche operamuziek in Parijs, Caecilia, Amsterdam 64, 6.

Hoya, A. v. d. Violinschulen und Elementar-Lehrer. Eine kritische Betrachtung, MWB (NZfM) 38 (74), 22.

Hudson, O. The Progressive Music Club, Mus 12, 6.

Hunek, R. Die Jubiläumsfestspiele (in Mannheim), AMZ 34, 22.

Jachimecki, Z. ber das »Polnische« in der Musik, Lemberger Rundschau.

— Karl Loewe als Komponist der Balladen mit dem Texte von A. Mickiewicz, Literarisches Journal 1, 1907, Lemberg.

Jaeger, P. Ausgestaltung des Gemeindegesanges. Eine Utopie? MSfG 12, 6.

Joss, V. Die Maifestspiele (in Prag), AMZ 34, 24.

Istel, E. Schauspielmusik, Das literarische Echo, Berlin, 9, 17.

— Eine neue Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille, MWB (NZfM) 38 (74), 22.

K., O. Das VIII. große Stuttgarter Musikfest, NMZ 28. 18.

Klaiber, Th. Paul Gerhardt. Zu seinem 300. Geburtstag am 12. März 1907, Der Kompaß, Stuttgart, 3, 11.

Köstlin, H. A. Johannes Brahms und Heinrich von Herzogenberg, CEK 21, 6.

Knosp, Gaston. Notes sur Richard Strauß, LM 3, 4.

— Salome in Paris, NMZ 28, 17.

Küffner. Die Musik an der Oberrealschule. (Abdruck aus der »Bayerischen Lehrerzeitung«), MSS 2, 3.

Laloy, Louis. Les écoliers, LM 3, 4.

La Mara. Hector Berlioz' Briefe an Franz Liszt (17 neue Briefe), Die neue Rundschau, Berlin, 1907 Heft 6.

Lambrechts-Vos, A. In memoriam A. J. Polak, WvM 14, 22.

Lathrop, E. An American Grand Opera. (Nevin: Poia), Mus 12, 6.

La Torre, F. Degli effetti dei suoni sugli uomini, RMI 14, 2.

Le R. P. Komitas. La musique rustique arménienne, LM 3, 5.

Lederer, V. Die Mahler-Krise im k. k. Hofoperntheater (zu Wien), MLB 4, 5.

Leichtentritt, H. Werke von Gustave Samazeuilh (Bespr. von: Suite f. Klavier: Deux poèmes chantés: Etude Symphonique d'après La Net), S 65, 43.

Levi, C. Molière e Lulli, RMI 14, 2.

Liszt, Fr. Thoughts on Beethoven's Music to Egmont (Translation by C. W. Grimm), Mus 12, 6.

Löbmann, H. Der Musik-Unterricht an den Lehrerinnen-Seminaren im Königreich Sachsen, KL 30, 12 f.

Louis, R. Der Wiener Konzertverein in München, BfHK 11, 9.

— Zu Hugo Riemann's Besprechung der Louis-Tuille'schen Harmonielehre, SMH 4, 5.

Lülsdorf, J. Vom Geigenbau. Die Erfindung Dr. Großmann's in fachmännischer Beleuchtung, RMZ 8, 21.

M., J. Hermann Schröder: Naturharmonien. (Bespr.), LZ 58, 22.

Mann, A. H. Norwich and its Musical Associations, MT 48, 772.

Mantovani, M. T. Le troisième centenaire de Monteverdi et l'»Orfo«, RM 7, 8.

Marnold, J. Héctor Berlioz, considerado exclusivamente como »músico«, Msc 1, 14 ff.

Marsop, P. Das Münchner Künstlertheater, AMZ 34, 25.

Masson, Paul-Marie. L'humanisme musical en France au XVI^e siècle, LM 3, 4.

Marteau, H. Achtes Schweizerisches Musikfest zu Luzern am 2. und 3. Juni 1907, AMZ 34, 25.

Mauclair, C. Los Lieder de Schumann, Msc 1, 15.

— Wagner y la fusión de las artes, 1, 17.

Mautner, Kl. Professor Hans Schmitt †, KL 30, 11.

Mayrhofer, J. Die sogenannte Charakteristik der Tonarten, GR 6, 6.

Meier, H. Oktavkoppeln beim Orgelbau. Eine zeitgemäße Betrachtung, zugleich ein Beitrag zur Kunst des Registrierens, MS 40, 6 f.

Meinecke, Fr. Das Frankfurter Evangelische Gesangbuch 1907 mit Bildschmuck von Steinhausen (Bespr.), MSfG 12, 6.

Mercier, D. Le chant collectif à l'église, RCG 15, 8/10.

Monner-Sans, R. Discurso inaugural de las veladas del Orfeon »Ars-Chori«, Msc 2, 28/29.

Morton, F. H. Breathing and its Relation to Piano Playing, Mus 12, 6.

Mund, H. Über den Wert der wissenschaftlichen Gesangspädagogik, Gesangspädagogische Blätter, Beiheft zum KL 30, 11.

Naaff, A. Ein Kaiser-Liederbuch für das deutsche Volk, L 30, 15 ff.

Nebelong. Methodische Gestaltung des Anfangsunterrichts im Schulgesang, Sti 1, 9 f.

Nef, K. Zum achten schweizerischen Tonkünstlerfest in Luzern, SMZ 47, 17.

Neifser, A. La Catalane, Musikdrama in 4 Akten von Fernand Le Borne. (Bespr. der Erstaufführung an d. Pariser Großen Oper 14. Mai 1907), AMZ 34, 23.

Digitized by Google

Neifser, A. Claude Debussy, NMZ 28, 17.
— André Messager: »Fortunio« (Bespr. der Erstaufführung an der Pariser komischen Oper), AMZ 34, 15.
Neitzel, O. »Salome« von Oscar Wilde und Richard Strauß. Studie, NMZ 28, 17 ff.
Nessiny, A. de. Alcunas palabras sobre Clara Wieck, Msc 1, 15.
Neumann, A. Der »Nibelungenring« in Berlin. Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner und sein Werk, Tägliche Rundschau. Unterhaltungsbeilage, Berlin, 1907 Nr. 90/91.
— »Lohengrin«, in Paris, Die Wage, Wien, 10, 21.
Neusinger, Fr. Dr. theol. Johannes Zahn in Altdorf, Si 32, 5.
Newald-Grasse, A. von. Drei Wiener Beethoven-Wohnhäuser, L 30, 17.
Niemann, W. Die deutsche Klaviermusik seit Liszt, KL 30, 11 ff.
— Die sociale Lage des deutschen Musikschriftstellers, Mk 6, 17.
Nin, J. J. Migajas históricas. Guiseppe Baini y Fernando Sors, Msc 2, 28/29.
Noatzsch, R. Zur Geschichte des Klaviers, BfHK 11, 9.
Pedrell, F. Spencer y la Música, Msc 1, 23/24.
Perriot, F. Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien, chant des hymnes, RCG 15, 8/10.
Pohl, L. Felix Mottl, AMZ 34, 23.
Pothier, J. Das Alleluia V. »Posui adiutorium« de Confessore Pontifice. (Abdruck aus: RCG 15, 3—4. Deutsche Übersetzung von P. Bohn), GBl 32, 5.
— L'offertoire »Felix namque es«, RCG 15, 8/10.
Pougin, A. Première représentation d'Ariane et Barbe-Bleue, à l'Opéra-Comique (Paris), M 73, 20.
— Première représentation de »Fortunio«, à l'Opera-Comique, M 73, 23.
— Première représentation de la Catalane, à l'Opéra, M 73, 22.
Prout, Ebenezer. Two valuable Reprints. 1. C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, MMR 37, 138 f.
Prümers, A. Traditionelles, NMP 16, 9.
Püringer, A. Salome i. Wien, AMZ 34, 24.
— Die Wiener Hofoper und ihre Krisen, AMZ 34, 25.
Puttmann, M. Drittes deutsches Bachfest in Eisenach vom 26.—28. Mai 1907, SH 47, 23, NMZ 28, 18, AMZ 34, 23.
— Karl Friedrich Zelter (zu seinem 75-jährigen Todestage), Erfurter Allgemeine Zeitung, 1907 Nr. 134.
R., D. G. J. Lettera aperta al Direttore del Psalterium, SC 8, 12,
Raabe, P. Jubiläums-Festkonzerte (in Mannheim), 31. Mai—4. Juni, AMZ 34, 24.
Ramrath, K. Musikalische Zeitfragen, RMZ 8, 24.
Rappard, A. Duitsche en fransche composities. Vergelijkende studie, Caecilia, Amsterdam, 65, 5.
Reed, W. Handel's Organ Concertos, Mus 12, 6.
Reger, M. Musik und Fortschritt. (Im Anschluß an Strauß, Gibt es in der Musik eine Fortschrittspartei), Leipziger Tageblatt 1907, Nr. 165.
Reifner, V. Julius Rietz an W. H. Veit. Briefe aus dem Nachlasse Veit's, MWB (NZfM) 38 (74), 24.
Rommel, A. The Difficulties of the Piano Teacher, Mus 12, 6.
S., O. 8. Musikfest zu Stuttgart, SH 47, 23.
S., P. Die Musik unserer Zeit, RMZ 8, 22.
Sablayrolles. A propòsit d'un Mètode de cant gregorià, RMC 4, 40.
Saint-Saëns, M. L'inauguration du monument Charles Gounod à Saint-Cloud. Discours, GM 53, 24/25.
Samazeuilh, G. Paul Dukas Märchenoper »Ariadne und Blaubart«. (Erstaufführung an der Pariser Opéra-Comique), S 65, 42.
Scheumann, A. R. Wie kam Karl Maria von Weber dazu, seine Vaterlandslieder zu komponieren? SH 47, 23/24.
Schiffler, H. Unsere Singstunde — eine Erbauungsstunde, SH 47, 23/24.
Schlegel, A. M. Gulbins, SH 47, 25.
Schillings, M. R. Louis und L. Thuille: Harmonielehre (Bespr.), Mk. 6, 18.
Schmidt, L. Das Bach-Fest in Eisenach, Berliner Tageblatt, 1907 Nr. 271, Abendausgabe.
— Mannheimer Jubiläumsfeste, Berliner Tageblatt 1907, Nrn. 276, 285, 291.
Schmidt, R. Das »Buch der Bücher« (Bespr. des Volksliederbuches für Männerchor, Sängerwarte 1, 5 (Beiblatt zur NMP).
Schmitz, A. Über Singen und Reden, RMZ 8, 22.
Schmitz, E. Wohin steuert die Musikwissenschaft? (Erwiderung auf den gleichnamigen Aufsatz von W. Niemann im KW), Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, 1907, Nr. 105.
Schnée, W. Wo sitzt die Technik? Läßt sich die Hand für die technischen Aufgaben vervollkommnen? Mk 6, 17.
Schnelle, M. Männergesangvereinsdirigent und — seine Feinde, SH 47, 22.
Schuch, J. Musikalische Städtbilder I: Graz, MLB 4, 5.
Servières, G. Le »Poème du Souvenir«, GM 53, 24/25.
Sonneck, O. G. Pre-Revolutionary Opera in Amerika, NMR 6, 67.

Digitized by Go

Spanuth, A. American Students of Music in Berlin, NMR 6, 67.

Spiro-Rombro, A. Für Mozartfreunde. MWB (NZfM) 38 (74), 22.

Stelljes, W. Johann Seb. Bach's Geburtshaus in Eisenach, Illustrierte Zeitung, Leipzig, 128, 3336.

Strauß, R. Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? Morgen, Berlin, 1, 1; Berliner Tageblatt 1907, Nr. 293; Leipziger Tageblatt 1907, Nr. 163 usw.

-t-. Eindrücke vom Eisenacher Bachfest, Leipziger Volkzzeitung 1907 Nr. 125.

Teneo, Martial. Un mariage d'artistes au XVIII^e siècle, LM 3, 4.

Theile, A. Robert Franz. Eine persönliche Erinnerung, KL 30, 12.

Thompson, H. Music at the Royal Academy, MT 48, 772.

Tischer, G. Das Mannheimer Musikfest, RMZ 8, 23.

Tiersot, J. Public Music Teaching in France, Mus 12, 6.

— Le Scherzo de la Symphonie avec chœur, M 73, 22.

Torchet, J. Une lettre inédite de Georges Bizet, GM 53, 20/21.

D'Udine, J. Les Concerts russes à l'Opéra, CMus 10, 12.

Uriarte, E. de. Orígenes é influencia del romanticismo en la Música, Msc 1, 19, 22.

Vancsa, M. Samson und Dalila, Die Wage, Wien, 10, 20.

Valeur, H. Le mensuralisme à la Rassegna, Voix de St.-Gall, Fribourg (Suisse) 2, 3 ff.

Valois, J. de. Le »Salve regina« dans l'ordre de Cîteaux, TSG 13, 5.

Villanis, L. A. Músicos contemporaneos: Engelbert Humperdinck, Msc 2, 26.

Viotta, H. Nieuwe Wagneriana. (Angelo Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner), Caecilia, Amsterdam, 64, 6 f.

Vojácek, L. The Land of Professor Sevcik, Mus 12, 6.

Volkmann, H. Sylvius Leopold Weiß, Der letzte große Lautenist. Biographische Skizze, Mk 6, 17.

Wahlström, G. Den naturliga klaverteknikens grundprinciper, fastställda med afseende å den moderna stilens fordringar, FM 3, 9/10.

Wallin, O. Ungerska besöket och konserten 21 april 1907, FM 3, 9/10.

Weigl, B. »Ninion«, Melodrama von Roderich von Mojsisovics. (Bespr. der Uraufführung im Stadttheater zu Preßburg), MWB (NZfM) 38 (74), 22.

— Hans Sommer als Lied- und Opernkomponist, RMZ 8, 23.

Weingartner, F. Schumann »Sinfonistaa, Msc 1, 15.

Wiedermann, F. Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangsunterrt, ich MSS 2, 3/4.

Winter, M. Kritische Betrachtungen über die Amerikafahrt des Wiener Männergesangvereins, SH 47, 22 ff.

Wolff, S. Der Ton im Gesang und in der Malerei, Gesangspädagogische Blätter, Beiheft zur KL 30, 11.

Wolfrum, K. Vortrag zur Zahnfeier, den Seminaristen in Altdorff zur Belehrung gehalten, Si 32, 5.

Yekta, R. Musique orientale RM 7, 11.

Zimmermann. Über die Brummstimme, Sti 1, 9.

Zuccarini, E. Benjamin Cesi, Msc 2, 28/29.

— A proposito del libro »Le langage musical et ses troubles histériques« del doctor J. Jngegnieros, Msc 2, 26.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 90. Das Heft bringt eine Reihe wichtiger Mitteilungen, besonders die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydn's betreffend. Die Kommission ist gebildet, und die ersten Bände sollen noch im Herbst dieses Jahres erscheinen. Der Umfang wird etwa 80 Bände betragen, wovon 30 auf die Orchestermusik, etwa 25 auf Kammermusik (dabei auch die Klaviermusik), 30 auf die Gesangsmusik (weltlich und geistlich). In Österreich-Ungarn hat sich noch ein besonderes Komitee gebildet, das einen Aufruf betreffend die Herausgabe der Werke Haydn's erlassen hat. — Wichtig sind die Mitteilungen über die Neubearbeitungen, bzw. die Vollendung der Biographien der großen Meister. Die Spitta'sche Bach-Biographie wird von H. Kretzschmar, Chrysander's Händel von M. Seiffert, Pohl's Haydn-Monographie von E. Mandyzewski, Thayer's Beethoven-Biographie von H. Riemann (darüber in den »Mitteilungen« ein spezieller Hinweis des Herausgebers) neu herausgegeben, bez. vollendet. — Angekündigt wird ein neuer Band mit Sinfonien der pfalzbayerischen Schule, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, heraus-

Digitized by Google

geg. v. H. Riemann. Frankreich kündigt ein den deutschen und österreichischen »Denkmälern« analoges Unternehmen an. Die Gesellschaft »*Les Chansons de France*« unter der Leitung der *Schola Cantorum* bezweckt eine »echte und vollständige Sammlung aller verstreuten Schätze der alten französischen Melodien« zu veranstalten.

R. Hirsemann, Leipzig, Königstr. 3 verkauft: *Breviarium Benedictinum Completum* (IX.—X. Jahrh.), eine Pergamenthandschrift mit sorgfältig ausgeführter Notierung der Melodien der Responsorien und Antiphonen des Stundenofficiums in Neumen ohne Linien, sowie ausführlicher Eintragung der Lektionen, Orationen und Capitula nebst den zugehörigen Hymnen. Die Handschrift ist ausführlich beschrieben von H. Riemann. Preis 23500 Mk. — Ferner: Das Original-Ms. (Skizze u. teilweiser Klavierauszug) Wagner's zu dem Liebesmahl der Apostel. Preis 12500 M.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

The Cuckoo-call.

Regarding the matters raised by Prof. Thomas, as shown at p. 338, I have often during this June heard a cuckoo sing a perfect 5th. And so, as he tells me, has the composer Mr. T. F. Dunhill. On 8th June, when boating between Eton and Datchet I heard a cuckoo (possibly the same one) frequently sing a **major sixth**, — approximatelly **A** above the treble stave to **C** on the stave, at diapason normal, — occasionally relapsing to the fifth. Early on the 9th June, the Vice-Provost of Eton, Mr. F. Warre-Cornish, heard the same interval of a major sixth, and told me of it not knowing about my experience.

Eton College. **C. Harford Lloyd.**

Ortsgruppen.

Berlin.

Sitzung vom 8. Juni: Herr Prof. Dr. Max Friedländer hielt einen anregenden Vortrag über »Goethe's Gedichte in zeitgenössischen Kompositionen«. In kurzen Zügen sei der Inhalt seiner Ausführungen dargelegt:

In der Einleitung erinnerte der Redner daran, daß man bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts das jetzt übliche lose Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik nicht kannte. Jene Zeiten sind längst vorüber, und unter den lyrischen Dichtern der letzten zwei Jahrhunderte gibt es nur wenige, die mit ihren Versen zugleich eine Melodie schufen, so z. B. Zachariae, Schubart, Holtei, Hoffmann von Fallersleben. — Grillparzer und Otto Ludwig dagegen, die beide recht musikalisch waren, haben Verse anderer Dichter komponiert, nicht ihre eigenen. Viel größer ist die Zahl der Musiker-Poeten: Hans Leo Haßler, Johann Hermann Schein, Neumark, H. Albert, A. Krieger, I. Kremberg, Mattheson, J. A. Scheibe, C. A. Kuntzen, Reineck usw. — bis zu Wagner, Cornelius, R. Strauß. — Aber das alte Glück waltet auch, wenn sich zwei Künstler, der Musiker und der Dichter finden und verstehen. Und dieses Glück hat die deutsche Lyrik von ihrem Wiedererwachen im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein begleitet. Kein Dichter aber irgend eines Kulturvolkes hat die Komponisten so stark und tief angeregt wie Goethe. Durch Mozart und Beethoven, Reichardt und Zelter, Schubert, Loewe und Mendelssohn, Schumann, Franz, Brahms und Hugo Wolf haben seine Lieder eine Verbreitung gefunden, die ihnen ohne die Schwingen dieser Musik sicher nicht in demselben Maße beschieden gewesen wäre. Einige große musikalische Meister fehlen allerdings in der Komponistenreihe, so z. B. Gluck, Ph. E. Bach, Haydn, Weber. Im allgemeinen darf man indessen aussprechen, daß eine Geschichte der Kompositionen zu Goethe's Gedichten identisch ist mit der Geschichte des deutschen Liedes vom 7. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an. — Eine große Reihe seiner Lieder hat Goethe nach dem Vorbild der alten Dichter

Digitized by Google

gleich im ersten Drucke mit Melodien erscheinen lassen, von Breitkopf, Johann André, Siegmund von Seckendorf, Kayser, Reichardt, Zelter.

Der Vortragende charakterisierte dann die hervortretenden unter den zeitgenössischen Komponisten von Goethe's Liedern und gab eine Fülle von Proben der Musik von Bernhard Theodor Breitkopf (1769), der Herzogin Anna Amalia (1776), André's, Seckendorf's, Kayser's, Eberwein's, Corona Schröter's (1782), Kienlen's, Hector Berlioz' (huit scènes de Faust, 1828), Reichardt's, Zelter's, Beethoven's. Eine Reihe von Liedern wurden in verschiedenen Kompositionen zu Gehör gebracht, so z. B. Heideröslein, Veilchen, König in Thule, Erlkönig. Besonderen Nachdruck legte der Vortragende auf Goethe's Vertrautheit mit dem Volksgesang; auch von den Volksliedern, die der junge Student Goethe 1771 aus »denen Kehlen der ältesten Mütterchens in Straßburg und Sesenheim aufhaschte«, wurden mehrere Beispiele gesungen.

Reicher Beifall lohnte den gediegenen Vortrag und die feinsinnige Interpretation Goethe'scher Lieder. Herzlicher Dank gebührt Frau Prof. Friedländer, welche die Begleitung mit tiefem Verständnis zur Ausführung brachte.

Sitzung vom 15. Juni im psychologischen Institut der Unversität: Auf der Tagesordnung des öffentlichen Teiles stand der Vortrag des Herrn Dr. Erich von Hornbostel »Musikethnologische Studien bei den Pawnee-Indianern«, ein Stoff, den der Vortragende bereits früher in anderer Form vor der Leipziger Ortsgruppe behandelt hatte. In kurzen Worten skizzierte er die Geschichte des Stammes der Pawnee-Indianer und versetzte uns an der Hand von Lichtbildern in das Milieu seines Arbeitsfeldes. Mit Interesse folgte die zahlreiche Versammlung seinen Untersuchungen über Melodik, Rhythmik, Tonalität der Indianergesänge, über ihre Beziehungen zum Kultus, über die hinzutretenden rhythmischen Instrumente usw. Eine Fülle von Phonogrammen veranschaulichten aufs lebendigste seine Ausführungen. Es erübrigt, auf den Inhalt näher einzugehen, da die Ergebnisse der Forschungen demnächst veröffentlicht werden sollen.

Herr Prof. Dr. Friedlaender sprach dem Vortragenden in launigen Worten den Dank der Versammlung aus, Herr Prof. Dr. J. Bolte knüpfte einige Bemerkungen an die erwähnte Tatsache an, daß die Pawnee-Indianer auch Lieder in einer ihnen fremden Sprache in Gebrauch haben und wies auf ein Analogon hin.

Den Abend beschloß eine Aufführung von Motetten des 16. Jahrhdts., welche die »Scheintoten« unter Leitung ihres kundigen Dirigenten Herrn Dr. Hugo Leichtentritt darboten. Es ist nicht nachdrücklich genug zu betonen, wie stilgemäße Aufführungen älterer Musik zu den vornehmsten Aufgaben der Ortsgruppen der IMG gehören. Weit mehr als das gesprochene Wort vermögen sie von der Bedeutung vergangener Musikepochen zu überzeugen und befruchtend zu wirken. Das Programm der dankenswerten Darbietungen, denen Herr Dr. Leichtentritt einige auf den Stil bezügliche Worte voranschickte, war:

Hieronymus Praetorius, *O vos omnes* 5 voc.
Arnold von Burck, O du armer Judas 6 voc.
Orlando di Lasso, *Tristis est anima mea* 5 voc.
» » » *O Domine Jesu Christe* 5 voc.
Palestrina, *Cruxifixus* (der Hexachord Messe) 4 voc.
Giov. Gabrieli, *Beata es, Virgo Maria* 6 voc.
» » *O Domine Jesu Christe* 8 voc.

Dem öffentlichen Teile ging als Hauptpunkt der Tagesordnung die Neuwahl des Vorstandes voraus. Die bisherigen Vorsitzenden wurden, um ihre bewährte Kraft dem Vorstande zu erhalten, einstimmig durch Akklamation zu Beisitzern erwählt und den Herren Prof. Dr. Hermann Kretzschmar und Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf für die nächsten beiden Jahre der Vorsitz angetragen. Wegen anderer Verpflichtungen meinte Herr Prof. Kr. das Amt leider zurückweisen zu müssen, weil er ihm jetzt nicht seine ganze Kraft widmen könne. Da Herr Geheimrat St. mit derselben Begründung das Amt eines ersten Vorsitzenden ausschlug, so wurde in einer zweiten Wahlsitzung vom 29. Juni der Vorstand in folgender Zusammensetzung definitiv festgelegt:

Digitized by Go

Dr. Johannes Wolf, erster Vorsitzender.
Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf, zweiter Vorsitzender.
Dr. Hermann Springer, erster Schriftführer.
Prof. Dr. Max Seiffert, zweiter Schriftführer.
Direktor Prof. Dr. Friedrich Zelle, Kassierer.
Max Schneider, Musikwart.
Prof. Dr. Max Friedlaender
Prof. Dr. Albert Kopfermann
Dr. Hugo Leichtentritt
Prof. Georg Schumann
} Beisitzer.

Auf Antrag des Schriftführers wurde Herr Prof. Dr. Hermann Kretzschmar durch Akklamation zum Ehrenvorsitzenden ernannt.

Johannes Wolf.

London.

At the Musical Association, on 18th June 1907, Dr. H. A. Harding of Bedford lectured on "The Position of Johannes Brahms among the Masters of Music".

The union of classical form with romantic feeling required so much initiative that Brahms was equally a pioneer with Wagner; and the prime cause retarding his popularity was that a correspondingly efficient mode of rendering his works had not yet arisen. Conductors and performers had exploited the Romantic school with superlative efforts, but with few exceptions had not proved themselves to possess such a power of expression and interpretation — such an insight into the possibilities of the development of organic design, combined with the spirit of romanticism — as were demanded for the exposition of Brahms's works. Two subsidiary causes contributed to the prime cause. In the first place the study of Brahms was comparatively unattractive. His music does not give much opportunity to conductors or performers for the exhibition of their own personality, and some self-abnegation is required on the part of all. To effects of orchestral colour, which at the present day fascinate musical amateurs to an undue extent, Brahms had not devoted any special attention. The ordinary amateur's taste has been vitiated by the meretricious charms of programme-music, which Brahms shunned writing. In the second place there is apparent in some quarters a Pharisaism of attitude on the part of the more exclusive votaries of Brahms, a pose of intellectuality, by which many are positively repelled. Lecturer considered that the Romantic school pure and simple was fast "running to seed", and that Brahms's position would certainly become stronger and stronger. He concluded by dwelling emphatically on the value of those splendid pioneer compositions, the early pianoforte works (movements played by Dr. E. Markham Lee). Schumann laid stress on the novel character of those works; to him Brahms was the genius who should "direct the art into new paths". Schumann himself attemted, in the p. f. sonatas, ops. 11 and 22, to adapt romantic ideas to classical form, not with great success. Was it not significant that this was precisely the success he found attained by Brahms, and greeted so rapturously? **J. Percy Baker, Secretary.**

At meeting of the English Committee held at Broadwoods Rooms on 23rd May 1907, Dr. William Hayman Cummings, F. S. A., Principal of the Guildhall School of Music, was elected Vice-president of the Section of Great Britain and Ireland, in place of the late Otto Goldschmidt.

Neue Mitglieder.

Erckmann, Fritz, Musiklehrer, Alzey.
Neumann, Jacob, i. Fa. M. Neumann, Wien I, Kärntnerstr. 19.
Opienski, Heinrich v., Kapellmeister a. d. Warschauer Oper, Warschau, Smolna 19.
Mlynarski, Emil v., Direktor des Konservatoriums Warschau.
Stein, Fritz, Universitätsmusikdirektor, Jena, Lutherplatz 7.
Wolffheim, Dr. Werner, Berlin-Grunewald, Paulsbornerstr. 4.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Wustmann, Dr. R., früher Bozen, jetzt Bühlau b. Dresden, König Albert-Allee 111.

Ausgegeben Anfang Juli 1907.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

English Sheet.

September. 1907.

English Matter in August and September Journals.

Armatures, early French, 427
Artillery Band, 435
Boys' voices, 501
Brahms a pioneer, 456
Cathedral style, English, 427, 443
Choirs, early English, 428
Cleopatra, 463
Compline 429
Convention v. realism, 443
Crews, donor of Gibbons memorial, 415
Cuckoo-calls, 454
Drum and fife bands, 435
Elizabeth's court-music, 430
Eugene Oniéghin, 495
Gibbons, Orlando, 413
Glass-breaking by voice, 476
Golden Tree, what was it, 474
Handel's borrowings, Mag. 586
Hist. of Engl. church-music, 414
Hornpipe figures, 427
Italian organs, 387
Jenny Lind's portrait, 431
Magdalen, Oxford, 501
Mistletoe and masques, 475
Morals in music, 461
Musical Association, 510
Leonardo Leo, Mag. 550
Mass-music used by Protestants, 430
Morning Post on church-music, 444
Mutes, early use of, 427
Organs in Italy, 388
Plainsong defended, 443
Polyphony v. Reformation, 414, 428, 444
Reformation, effects of, 430
Russian poetry, 494
Salome, Strauß's, 462
Santa Prisca organ, 388
"Services", note against note, 430
Sol-fa and Sol-mi, 500
"String Band", military, 436.
String parts, early French, 427
"Westron Wynde" masses, 429

English Books reviewed in Ditto.

Farmer's Memoirs of Royal Artillery Band 435; Terry's Catholic church-music; Newmarch's Poetry and progress in Russia 494; Ricci's Italian solfeggi 500; Roberts's Chorister-training 501.

Abstract Notes on German &c. Matter in Ditto.

(Page 460.) *Literature and Music of the Lute.* On 13th December 1904 (see VI, 489, August 1905) Adolf Koczirz (48 Schumanngasse, Vienna), gave lecture before the Vienna Branch on Lute-Music and Austrian lutenists down to 1550. At Magazine VI, 237, February 1905, he had an article on the Viennese lutenist Hans Judenkönig (d. 1526). In course of full paper at VII, 355, June 1906 on Guitars, he showed the error of calling the recent guitar-revival a "lute-revival". One of the early book-publications (Beihefte) of the Society was Major Oswald Körte's work on German lutenists down to 1550. The late A. J. Hipkins (Magazine IV, 371, May 1903) has an excellent condensed note on the Lute, under that head in Grove's Dictionary. The last edition of Riemann's Dictionary has an enormous list of lute-literature. In England cf. specially Part II of the curious "Musick's Monument" of Thomas Wace (c. 1613—c. 1709).

To pluck the musical string with the finger itself is vastly more ancient than to draw a bow across it, or to strike it with a hammer. The oldest stringed instruments plucked a string across a resonant gourd. So the class were called in Sanskrit "Rávanahasta", or giant's fist; and similar in many languages. From this came the highly wrought Persian and Arabian instrument with fretted finger-board and vaulted back, called "el-aud", or the tortoise; whence "Lute". Through Spain and Lower Italy in XIV century it traversed Europe, then ran on,

Digitized by Google

being gradually enlarged and with more and more strings for home and concert use, into XVII century, and was finally supplanted by bow-instruments XVIII century only. The Arch-Lute was a monster 6 feet high. To this d half the bass-notes of light rhythmic orchestral music are plucked ("pizzicat

Historically the lute is an immense subject, as for 2 centuries full it w in the home what the pianoforte now is. Under the auspices of the IMS committee has been formed in Paris, to promote knowledge of the literat and music of the Lute, along with its notation (fret-tablature), etc. Arn Dolmetsch (Boston, U.S.A.) and Miss Janet Dodge (6 Smith Square, Westminster, S.W.) are on the committee. Anyone interested, to address t latter, or Dr. J. Ecorcheville, 7 Cité Vaneau, Paris.

(Page 471.) *Notation for violin dis-tunings* (*scordature*). The multi-string viols (continuing down till XVIII century) were tuned to bring about eas chord-passages, open or stopped; and also largely employed tablature inste of staff-notation. When the violin broke away from the viol at middle XVI century, it was in order to become a high melody-instrument; s adopted a tuning in 3 superimposed 5ths, which abandoned all open-strin chord-work, but specially lent itself to scales for the 4 fingers with thum engaged below. Such violin-tuning was on the other hand not at first rig and show-violinists in particular applied occasional scordatura ("dis-tuning to one or more (even all) strings. The notation of violin scordatura at th period borrowed to a slight degree from the principle of the previous vio fret-tablature, — in the following way. At the present day if there is scordatura, e.g. if the G string is let down to F♯, the composer nevertheless writes real (sounding) notes, and leaves the player to make out his fingering for himself. But then it was different. Assuming 5th tuning, and th fingers laid on all 4 strings in the first position, the notation proceeded to write down the notes which on that assumption the fingers would pre down; but the resulting notes would of course be something quite different according to the scordatura which had been placed at the signature. How this curious way of treating the player like a machine worked in practice is not known. The earliest regular and artistic scordatura practice is ascribed to Heinrich Johann Franz Biber (1644—1704), the XVII century Paganini

The editor of vol. II of Biber's violin sonatas in Austrian "Memorials of Musical Art", Erwin Luntz (74 Gumpendorferstraße, Vienna) seems to have made a singular error of interpretation, and consequent transscription, in respect of sonata 11. He has read the scordatura there as *d'' g' d' g* for the 4 strings (a 5th above a 5th in G major). But Biber gave the signature really as *d' d' g' g* (an 8ve overlapping an 8ve). Biber in fact put his D string into the A notch, and his A string into the D notch. The extraordinarily wrong results shown by the "Denkmäler" editor appear in article. There is also a 2nd case. Writer of article (Max Schneider, 4 An der Apostelkirche, Berlin, W.) says revised issue is absolutely necessary.

(Page 477.) *Richard Strauss and Progress.* In the recent first number of a new Journal "Tomorrow" (Berlin, Marquardt), Richard Strauss (17 Joachimsthalerstrasse, Charlottenburg, Berlin) had said that no party need concern itself with progress, as the public are quick enough to recognize advance, etc. Reviewer (Alfred Heuss, 100N Oetzscherstrasse, Gautzsch, Leipzig) considers this unsound doctrine. He also thinks it comes oddly from one who has been elected again this year by the Allgemeiner Deutscher Musik-

Digitized by Google

verein (the Society for advancing novelties, est. by Brendel, Liszt, etc. in 1859) to be its President. That Society's meeting this year was at Dresden (29 June—2 July). A new complete edition of Liszt's works, with Breitkopf and Härtel, was there resolved on.

(Page 488.) *Scientific Phonographic Records.* A registry for these has been established in Berlin. Curator Dr. Erich M. von Hornbostel, 180 Kaiserallee, Wilhelmsdorf, Berlin.

(Page 488.) *Organ-playing in Japan.* Organist Saito has given a Bach concert and organ-recital in Tokio, the first such known.

(Page 513.) *Index for last year.* This, which accompanies, has been delayed through the fault of the German indexer. Though acting on both Magazine and Journal, it is to be bound with the latter. (Oct. 1905—Sept. 1906.)

Notification of the Musical Association (Ortsgruppe London).

Papers or short communications for the Monthly Meetings are received from or through Members; these and suggestions as to suitable subjects and capable writers will be gladly considered by the Council. If desired, such papers can be read on behalf of the authors.

Members are desired to make the Association and its objects as widely known as possible. The Secretary (12 Longley Road, Tooting Graveney, S.W.) will forward Prospectuses and Nomination Forms on application.

At a Special General Meeting held on February 13, 1900, the following Resolution was passed: "That the Council be and is hereby authorised to add to the title of the Musical Association on its publications and prospectuses till further notice the words 'In connection with the International Musical Society.'"

The English Committee of the latter Society (International Musical Society) consists of: Sir Alexander Mackenzie (President), Dr. W. H. Cummings (Vice-President), Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford, Dr. James Culwick, Mr. E. J. Dent, Mr. Clifford B. Edgar, Mr. W. H. Hadow, Dr. Charles Maclean, Mr. J. A. Fuller Maitland, Dr. W. G. McNaught, Professor Niecks, Professor Prout, Mr. W. Barclay Squire. The Society publishes a monthly Journal and quarterly Magazine, employing four languages, with the object of promoting interchange between different countries of information and opinions concerning the history, art, and science of music.

Papers read before The Musical Association will, in addition to ordinary publication in The Musical Association's own Proceedings volume, be published also in the pages of the International Musical Society, if accepted for that purpose.

Notices to Subscribers.

Contributions to Magazine and Journal, and books for review, should be addressed, "The Editor, International Musical Society, 54 Great Marlborough Street, London, W."; articles for Journal being within 1500 words.

Cloth *Binding Covers* (for either Journal or Magazine and for any year) can be had on application to Messrs. Breitkopf and Härtel at 54 Great Marlborough Street, London, W., at 1/6 each.

Yearly Subscription for complete Monthly Journal, Quarterly Magazine, and General Index (about 1350 pages, 20/. The same for Journal only, 10/. Anyone who contemplates subscription can obtain specimen copies on applying to Messrs. Breitkopf and Härtel, 54 Great Marlborough Street, London, W.

BREITKOPF & HÄRTELS

POPULAR EDITION

OVER 2000 VOLUMES

AND

UNIVERSAL EDITION

OVER 1500 VOLUMES

The Popular Edition and Universal Edition contain Classical and Modern Works, edited by the leading Musical Authorities and Musicians of the day (Busoni, Eug. d'Albert, Raoul Pugno, Carl Reinecke, Jadassohn, Hennes, H. Germer, Tausig, Hans von Bülow, Richard Strauss, Max Reger, Hans Sitt, Franz Liszt, Clara Schumann, Ad. Henselt, Stradal, Hellmesberger, Fd. David, Anton Door, Robert Fischof, O. Singer, H. Petri, Jeno Hubay etc.)

Highly recommended by LESCHETITZKY, EMIL SAUER, MORITZ ROSENTHAL, F. BUSONI, and other eminent PLAYERS and TEACHERS.

Unimpeachable correctness. **Clear engraving.**

Catalogues post free on application.

54, Great Marlborough Street, Regent Street,

LONDON W.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. **Achter Jahrgang.** **1907.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Joseph Joachim.

Wer Ende Mai dieses Jahres bei Gelegenheit des dritten deutschen Bachfestes in Eisenach Joseph Joachim Bach'sche Sonaten und Konzerte spielen hörte, der ahnte wohl nicht, daß binnen kurzem der Tod dem noch rüstig Scheinenden den Bogen aus der Hand entwinden würde. Am 19. August hat man in Berlin den Großmeister deutschen Violinspiels mit fürstlichen Ehren zu Grabe geleitet. Mit seinem Hinleben ist eine Lücke ins deutsche, ja ins europäische Musikleben gerissen worden, die sich erst alllmählich wieder schließen und wohl erst dann vernarben wird, wenn eine neue Generation, die Joachim nur mehr vom Hörensagen kennt, ans Ruder tritt. Gewiß ist jede Kraft ersetzbar, soweit es sich um positive Arbeitsleistung handelt, und die Natur selbst sorgt durch erstaunliche Fruchtbarkeit an Talenten dafür, daß nirgends auf dem Gebiete menschlichen Strebens eine Leere eintritt, — aber es gibt doch eben Persönlichkeiten, die uns in dem Augenblicke, wo sie uns entrissen sind, unersetzbar scheinen. Zu diesen gehörte auch Joachim.

Was Joachim in den letzten Jahrzehnten als Lehrer und Künstler vollbrachte, das braucht in dieser Zeitschrift nicht gesagt zu werden, und auch was ihn als Mensch auszeichnete, ist vielen bekannt. Wollte man seiner Bedeutung ganz gerecht werden, so müßte man schon weiter gehen und ihn im Zusammenhang mit der allgemeinen Musikgeschichte des letzten halben Jahrhunderts betrachten; denn sein Leben war mehr als das eines großen Violinspielers und sein Einfluß reichte weiter als bis an die Schranken der Konzertsäle. Joachim's geschichtliche Stellung zu erörtern bleibt eine Aufgabe für die Zukunft, und zwar eine dankbare Aufgabe, bei der zugleich die wichtigsten und tiefsten Fragen der neueren Kunst zur Behandlung drängen würden. Von Natur aus echter, begeisterter Romantiker und daher sofort den Einwirkungen Mendelsohn's und Schumann's zugänglich, gewinnt er alsbald zu den Klassikern ein inniges Verhältnis, läßt sich von der jungen Renaissanceströmung heben und tragen, faßt zu dem Haupte der Neudeutschen, Liszt, zwar freundschaftliche Zuneigung, weist aber ihre Produktion als gegen seine künstlerischen Grundsätze verstoßend zurück, kann auch sein

Herz der Musik Wagner's nicht öffnen, — so ragte Joachim aus einer längst verflossenen, reichbewegten Zeit in die unsrige herein. Während aber so oft der Fall eintritt, daß Künstler, die ihren Lebensabend mitten in einer jungen, mit neuen Ideen genährten Generation verbringen, von dieser leicht übersehen oder doch nur von fern bewundert werden, hat sich Joachim bis zuletzt und inmitten einer Strömung, die leicht von ihm abführen konnte, die uneingeschränkte Hochachtung seines Künstlertums bei den Lebenden bewahrt und immer wieder von neuem errungen: Seine Kunstanschauung behauptet sich heute ebenso siegreich wie vor fünfzig Jahren.

Das was an Joachims Wirken jederzeit hervorgetreten ist und sich auch dem Leser der anziehend geschriebenen Moser'schen Biographie immer wieder aufdrängt, ist der hohe sittliche Ernst, die ethische Strenge, die er gegen sich und andern gegenüber in Kunstdingen geübt hat. Das Priestertum in der Kunst konnte kaum idealer vertreten werden als durch ihn. Dem äußerlichen Virtuosentum, dem noch Liszt lange Jahre fröhnte, schon als Jüngling abgeneigt, hat er es jederzeit als höchste Aufgabe angesehen, den Geist des Kunstwerks in vollster Klarheit zu enthüllen, nicht nur zu entzücken, sondern auch zu erbauen und auf die Ewigkeitswerte erhabener Schöpfungen hinzuweisen. Auf seinen Vorträgen ruhte ein Hauch der Klassizität, der leichter zu empfinden als zu erklären ist, aber nicht erst das Resultat eines langen Lebens war, sondern schon früh von bedeutenden Fachgenossen erkannt wurde. Joachim war eins der größten Vortragsgenies, die das 19. Jahrhundert gesehen hat, und man kann recht wohl das Hanslick'sche Wort auf ihn anwenden »In der höchsten Bildungsform ist die Virtuosität ungleich produktiver zu nennen als eine mittelmäßige Tätigkeit wirklichen Hervorbringens«. Was andern Großen an produktiver Begabung in die Wiege gelegt worden war, das wandelte sich bei ihm in reproduktive Begabung um, und zwar in solchem Grade, daß sich oft die Überzeugung von dem nahezu gleichen Werte beider Erscheinungsformen künstlerischer Inspiration aufdrängte. Der Kern dieser reproduktiven Begabung lag in Joachims eminentem Stilgefühl, und dies wiederum war die Synthese von angeborenem musikalischen Talent und hoher geistiger Bildung. Er schaute gleichsam durch die Töne auf den Grund der Seele des Tonsetzers; fand er hier Schätze, so hob er sie freudig und mit leichter Mühe, stieß er auf etwas Fremdes, so scheute er instinktiv zurück, mochte es sich um Werke dieser oder jener »Richtung« handeln. Als Joachim jung war, pflegten die Komponisten noch überwiegend ihre eigenen Interpreten, die Virtuosen zugleich Komponisten zu sein; er gehörte mit zu denen, die mit dieser Gepflogenheit brachen und sich in den Dienst nicht nur zeitgenössischer, sondern auch alter klassischer Meister stellten. Er hat den Begriff der modernen Interpretationskunst als einer wirklichen »Kunst« mit schaffen helfen. Die Stilreinheit, mit der Joachim Bach'sche Solosonaten vortrug, hätte schon viel früher als es geschehen die Augen öffnen müssen für das, was es zum Vortrag auch anderer Bach'scher Werke bedarf oder nicht bedarf, und wie erzieherisch er als Beethovenspieler gewirkt hat zu einer Zeit, wo selbst Männer wie Spohr über Beethoven noch gering dachten, läßt sich heute, da wir mit Beethoven'schen Quartetten aufwachsen, kaum mehr genügend abschätzen. Sein Blick für die Eigenart eines Komponisten und dessen Tonsprache war so scharf, daß er sich bis in die rein technische Wiedergabe verfolgen ließ. Das war namentlich in Lehrstunden zu beobachten, wo er an-

Digitized by Google

knüpfend an die Schülervorträge Beispiele aus Kompositionen der verschiedensten Stilrichtungen geben konnte. Da unterschied sich der Lauf aus einer Paganini'schen Kaprice durchaus von einer Vieuxtemps'schen Passage, eine Mozart'sche Rondofigur nahm ein ander Gesicht an als eine Beethoven'sche, ein Triller bei Bach wiederum schien technisch etwas anderes zu sein als ein Triller bei Tartini oder Spohr oder Brahms.

Da bei Joachim, wenn es sich um die Entscheidung künstlerischer Fragen handelte, stets die Empfindung, nie die Reflexion den Ausschlag gab, so wird er sich und andern wohl auch nur selten Rechenschaft über Einzelheiten seiner Auffassung oder seines Spiels haben geben können. Als Lehrer hat er jedenfalls am stärksten durch sein eigenes Beispiel gewirkt. Viele Beispiele, wenig Gründe, — darin unterschied sich sein Unterricht von dem landläufigen. Selten tadelte er anders als mit den Worten »Das ist nicht schön! Machen Sie's doch so!«, überließ also dem Schüler, nach den Ursachen des minder Schönen zu forschen. Lagen schwierige technische oder Auffassungsprobleme vor, so war er unermüdlich im Vorspielen, als hätte er mit dem alten Johann Sebastian sagen wollen: ich habe fleißig sein müssen, wer es auch ist, wird es ebenso weit bringen. Dennoch besaß er nicht etwa einen Schönheitskanon, nach dem er sich ein für allemal gerichtet hätte. Wie er vielmehr ein- und dasselbe Stück oft mit verschiedenen Nuancen, allerdings bei gleichbleibender Grundanschauung vortrug, so ließ er auch andere Ansichten gelten, sofern sie berechtigt waren und nicht gegen seine Überzeugung verstießen. Wollte man sein Künstlertum analysieren, so käme man nur immer wieder auf die Formel, mit der jede Meisterschaft gekennzeichnet ist: größte Einfachheit verbunden mit höchster Besonnenheit. Einfachheit waltete in allen Vorträgen Joachim's; sie war es vornehmlich, die so unwiderstehlich Musikalische und Unmusikalische gefangen nahm und seinen Leistungen den Stempel des Mühelosen, Selbstverständlichen aufdrückte. Wie oft rief er uns jungen Leuten zu, wenn wir uns bemühten, das Rankenwerk der Bach'schen Chaconne mit möglichst viel »Gefühl« zu beleben: »Spielen Sie doch einfach, ganz einfach, meine Herren!« Und wenn er's dann vormachte und mit ein paar sinnvollen, unnachahmlichen Akzenten Licht und Schatten hineinbrachte, da sahen wir sofort ein, daß Schönheit mit Gefühlsüberschwang nicht immer identisch sei. Einfachheit empfahl er auch im Bogenstrich und im Fingersatz, ohne doch je darin mehr als Vorschläge zu geben. Die höchste Besonnenheit, die sich mit diesem Zuge zur Einfachheit paarte, lag in der Richtung sämtlicher Geisteskräfte auf einen Punkt: auf die Idee des Kunstwerks. Technisches Vermögen, Gefühl und Kunstverstand gingen in den Augenblicken des Spiels in ein harmonisches Ganze zusammen, und aus dieser harmonischen Dreiheit heraus entstanden alle jene Züge, die wir mit einem Worte nur »joachim'sch« nennen können. Selbst an der kürzesten Tonfigur hatte diese Dreiheit teil, nie daß einmal nur die Technik oder nur das Gefühl oder nur der Kunstverstand hervortrat. Und was das wunderbarste ist: bis in seine letzten Lebensjahre hinein konnte sich der Meister hierin die Ursprünglichkeit bewahren, wenn auch auf die rein mechanische Handhabung des Instruments das Alter längst seine Schatten geworfen hatte.

Als Komponist und Dirigent hat Joachim geringere Erfolge gehabt als als Spieler und Lehrer. Dirigierte er, so schien der Geist der Komposition ihn innerlich so in Fesseln zu schlagen, daß er oft die Hauptpflichten eines

Digitized by Google

Dirigenten vernachlässigte. Als Komponist für Violine dagegen gehört er mit zu den ersten, und wenn sich Laien oft über die Länge und »Unfruchtbarkeit« des »ungarischen Konzerts« aufhalten, so weiß der Kundige um so besser, was die Violinkomposition Joachim zu verdanken hat. Denn Joachim hat sie in produktivem Sinne gefördert durch Aufstellen neuer technischer Probleme und einer allerdings nur dem Geiger verständlichen, eigentümlichen Behandlung der Violine überhaupt. Bekannt ist ja, daß Brahms ihm in dieser Hinsicht manches schuldete; auch wer Joachim's eigenhändige Veränderungen im Manuskript des Brahms'schen Konzerts nicht gesehen hat, wird an gewissen Wendungen sofort seine Hand erkennen. Eine ganze Reihe Kompositionen der letzten fünfzig Jahre — und nicht nur für Violine — lassen sich namhaft machen, in denen bewußt oder unbewußt Joachim's Spiel und Auffassung den geistigen Grundkern geliefert haben.

Nun ist der bis zuletzt tätige Meister in die Ewigkeit abberufen, und die Geschichte geht daran, ihm die gebührende Stellung unter den Künstlergrößen des 19. Jahrhunderts anzuweisen. Nach welchen Grundsätzen dies geschehen wird, ist nicht vorauszusehen, sicher aber ist, daß der Name Joachim stets genannt werden wird, wenn die edelsten Kündiger großer, klassischer Musik genannt werden.

Leipzig. **A. Schering.**

Commission internationale pour l'étude de la musique de luth.

La musique de luth constitue dans l'histoire de notre art, un domaine encore inexploré. Depuis un demi siècle, il est vrai, quelques érudits se sont aventurés dans la lecture des tablatures. Leur curiosité n'a pas été décue; mais ces premiers efforts n'ont point suffi à rendre au luth et à sa littérature la place que la musicologie doit leur accorder. La dispersion de tablatures dans toutes les bibliothèques du monde, la difficulté de certains transcriptions, le manque de pratique d'un instrument défunt depuis 200 ans, sont autant d'obstacles que les «luthériens» modernes ont vu se dresser devant eux, et qui certes ont lassé plus d'une bonne volonté.

La Société Internationale de musique a pensé qu'il étaient de son devoir de prendre en main une œuvre aussi importante, et que l'à ou le travail de quelques chercheurs isolés avait donné de médiocres résultats, le labeur collectif devait ponter des fruits.

Les membres dont les noms suivent ont donc, avec l'agrément du Conseil d'administration de la société, formé une commission internationale qui au sein même de notre S. I. M., s'efforcera de grouper tous les amis du luth, de soutenir leurs efforts et d'encourager leurs études en leur proposant le programme suivant:

1° Fixer l'état présent des recherches accomplies et connaitre ceux qui s'y livrent.

2° Etablir une bibliographie de ce qui subsiste en tablatures, Mss. ou Imp.

3° Publier des études, et rééditer des textes théoriques et pratiques.

Digitized by Google

4° Provoquer un mouvement d'intérêt en faveur de cette littérature.
5° Préparer les travaux d'une section du luth au Congrès de 1908.

Nous faisons appel à tous ceux de nos collègues qui s'intéressent à ce genre de recherches et qui voudraient se joindre à nous, pour cette œuvre commune.

Bassano: O. Chilesotti.
Boston: Arnold Dolmetsch.
Londres: Miss Janet Dodge.
Paris: M. Brenet.
J. Ecorcheville.
H. Quittard.
E. Wagner.
Varsovie: Opienski.
Vienne: Dr. Koczirz.

(Prière d'adresser toutes communications à:
J. Ecorcheville. 7 Cité Vaneau. Paris.)

Music and Morals.

Babylon, as large as London, was once the Brain of the World, with its million clay-books and an incredible civilization. Yet where it lay is now nothing but a swamp, over which straggle solitary tamarisks. Nemesis overtook it. And, by Greek conception, Nemesis, though she ends with wielding the avenging scourge as a fury, begins only with being the blush of injured modesty and the sense of shame.

Man has two natures, lower and higher; progress consists in raising the level of the dividing line; and where there is no such progress, a law of the universe brings about sooner or later a precipitate fall. Of man's lower nature the primordial essence is the crude assertion of the "ego", and the incapacity (dull or wilful) to realize what is due to others. This has been the preaching of every philosophy, Pagan, Christian and Oriental; for they have all taught without ceasing that rebellious egoism is folly, and that submission to the collective non-ego is divine. This sums up the whole of morals. This is nothing else but what is called "being a gentleman". But between the moral sense and the sense of shame there is absolutely no distinction. It may be taken as a certainty, borne out by logic as well as by history, that the infallible mark of decadence is indecency.

Applying these thoughts, it needs no Calchas, for the portents can be read running, to say that the civilization of Western Europe shows itself in many of its parts as recklessly running to the doom of all nations which have outstripped their conscience; and the only hope is that the parts affected may not be vital, and that a recuperative force not yet apparent may lie behind, — for Nemesis as Conscience gives many warnings before she lastly draws the sword. The decadence is intellectual and moral, and appears in politics, social life, and literature. The foolish spirit of "socialism" stalks abroad, which does not see the littleness of its own mind, rejoices in its vulgar strength, and cries "No God, no master". Among the well-to-do a

Digitized by Google

stratum is clearly observable of those who disregard the proverb and "make a mock at guilt", who disregard the prophet and "call evil good and good evil"; while these mean no positive iconoclasm, yet their consciences are covered with a veneer of shallow custom and they talk baneful vacuities. The literary offenders are the worst, their power for good and evil being the greatest. And here occurs in its barest form the want of shame. The venal pornographic pen is certainly the vilest thing in the whole world. "Nature's refuse, and the dregs of men, Compose the black militia of the pen". But it is only as a matter of degree, and not of kind, that those authors are better who write impudicities because (to give the euphemistic reason) they like to skate where the ice cracks, or rather (to speak more bluntly) from the turbulent desire to affront, from the longing to shock, and from the impulse of the rebellious "ego" towards vaunting its right to have its own moral standard in place of the standard made by the rest of the world. This is just impertinent individualist socialism over again, only on the side of literature. It is true that none of these persons will have much success in making a pyramid stand on its point. As George Eliot observed, an ass may bray a good while before he shakes the stars down. Britomart will remain the incomparable till the end of the world. But still the devil is sooner raised than laid, and each separate effort of the kind is mischievous.

If the musical art of Europe had till within memory nothing to do with all these things, it can no longer claim immunity from them. Wagner began the declension. He ruined the dramatic coherence of his legendary "Nibelung's Ring" by insisting on importing into it modernisms of his own day, the socialism of the "free-hero" and wild mystifications about "redemption" by free love. "Tristan", also written in his prime, is a glorification of that which all the rest of the world condemns; an offence against everyone who takes satisfaction in the fact that Aphrodite has no power over Athene goddess of the mind or Hestia goddess and guardian of the hearth. But then Wagner, though an arch-rebel, was too perfectly gifted a poet not to wrap up his meaning. So much so, that 999 out of 1000 opera-goers have not the least idea what the former work is about, and very few grasp the purport of the latter; while 10,000 pens have been engaged in laborious analytical explanation of the same. It has been left to our own time to see the greatest of living musicians devoting his powers, by some extraordinary aberration of judgment, to a plot which is not cryptically but openly and unblushingly vile and offensive. The libretto of "Salome" is taken from a poem which was hatched and issued from the centre of the lowest sect ever known to exist in England, which as a production and publication is distinctly pornographic in intent and in detail, and which was written by a man with a diseased brain and soul, the subject of an unmentionable legal conviction. The libretto is a most wanton perversion and parody of an incident occurring in that book which the whole Christian world regards as sacred. The theme of the libretto is that one which is of all others the most repulsive, so repulsive that it will not be here stated; and its crowning dramatic situation is that the baffled heroine (!) kisses on the lips and caresses the trunkless head of St. John the Baptist. Any one of these three causes should have prevented its being either set to music or performed. On the contrary it has been set to the most skilful music which the age can produce, and

Digitized by Google

in trumpeting the matter to the four quarters of the globe not a particle of shame or reticence has been exhibited on any of the three heads just mentioned. When New York opera-landlords very sanely refused a performance of this noxious thing at beginning of the year, our respectable "Daily Telegraph" allowed its New York correspondent to take as his text "the forces of Puritanism and Comstockery", and headed its column "Campaign of Prudery". Puritanism and prudery indeed over such a subject! Allowing for editorial oversights, this sort of thing leaves one with a bitter taste in the mouth; if not with a fear that some things which ought to be stamped out of the world are scotched not killed. These clumsy words are inadequate to describe the horrors which are creeping over the civilized world, when supreme talent can see no shame in joining hands with moral lowness. The moral sense, which as above said is equivalent to the sense of shame, is the element making human existence possible, just as surely as gravitation is the element holding the globe together; and those who tamper with it, or truckle to others who tamper with it, are simply like men giving small pulls at a lever which has the potentiality of launching an avalanche.

A reflex from the "Salome" case has just occurred in England, a proof that a big example always entails small imitations. In December 1906 the Committee of the October 1908 Norwich Festival announced a double open competition, first for libretto of a cantata, next for music thereon. The prize-libretto has been selected and printed. The subject, chosen by the competitor himself, is "Cleopatra". Here is all that the incomparable character-drawer and moralist Plutarch (Ant. 27) said of Cleopatra within a century after her time: — "Now her beauty was not so passing, as unmatchable of other women, nor yet such as upon present view did enamour men with her; but so sweet was her company and conversation that a man could not possibly but be taken. And besides her beauty, the good grace she had to talk and discourse, her courteous nature that tempered her words and deeds, was a spur that pricked to the quick." Writing for the present times (and they would be worthy of a Belshazzar or a Nero if this correctly guaged public taste), our librettist thinks it necessary to produce an erotic poem on the same lady of which the following is a moderate sample: — "And when with regal, arrogant step she passed Across the portico, her white breasts gleamed; Her neck seemed conscious of its loveliness; Her lips, tired of tame kisses, parted with the expectancy of proud assault; she was As one who lives for a last carnival Of love, in which she may be stabbed and torn With large excess of passion". The rest of the poem is a mere incessant harping on the same theme, and half of it is to say the very least of it in equally direct language. It is not worth while to waste words on condemning such stuff, which is shocking poor poetry to boot. One need only ask the candid reader whether he thinks this is suitable matter to print in the progamme-books of a Music-Festival, and ask the Norwich Committee whether they suppose any respectable English composer is likely to compete by setting the same to music, an idea which is almost an insult to the English art now being nobly led in purity by such men as Parry, Stanford and Mackenzie.

It will be all very well for hasty journalism or skin-deep reflection to characterize objections such as the present as prudish and "puritan". Robert Burns, freely paraphrasing Ecclesiastes vii, 16, puts the following as motto-heading to his Unco Guid address: — "My Son, these maxims make

Digitized by Google

a rule, An' lump them ay thegither; The Rigid Righteous is a fool, The Rigid Wise anither; The cleanest corn that e'er was dight May hae some pyles o' caff in; So ne'er a fellow-creature slight For random fits o' daffin." Those here slashed by the immortal wit and poet, those who have no charity for failings, are the true bad puritans. But charity for failings is one thing, indecency is quite another. We wish to keep a stinking dead fly out of the attar of a respectable art. The matter is hit off by Roscommon, who said 250 years ago: — "Immodest words admit of no defence, For want of decency is want of sense".

London. **Charles Maclean.**

Deux Fêtes musicales au XV^e et XVI^e siècles.

Les textes que je veux soumettre aux lecteurs du Bulletin mensuel de l'IMG. ne présentent, à la verité, rien de rare ni d'inédit. Ils figurent en des auteurs dont les rééditions modernes sont d'accès facile. Si cependant il ne m'a point semble inutile de les signaler et de les reproduire ici, c'est par ce que beaucoup de musiciens ne se seraient pas avisé certainement de les aller quérir chez des chroniqueurs ou des poëtes, dont ce n'est nullement le rôle de fournir des documents sur l'histoire de l'art musical. Ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, ces deux textes d'apporter une valable contribution à notre connaissance des habitudes musicales du XV^e et du XVI^e siècle.

* * *

Le premier et le plus ancien, tout particulièrement, sera très propre à confirmer, une fois de plus, les théories défendues par M. Riemann, quant au caractère instrumental de l'art du XV^e siècle (Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert, dans le Recueil trimestriel de l'I.M.G., juillet-septembre 1906). C'est la description, tirée de la «Chronique» de Mathieu d'Escouchy de la «Fête du faisan» et du grand banquet donné à Lille, le 17 février 1453, par le duc Philippe de Bourgogne à divers princes, qui y firent vœu de se croiser et d'entreprendre une expédition en Orient, sans qu'il soit jamais rien résulté d'ailleurs de cette manifestation platonique[1]).

Celebré, suivant la mode d'alors, avec une profusion d'«entremets» ou intermèdes de toute sorte, ce banquet comportait naturellement une partie musicale fort importante. Le chroniqueur l'a décrite avec de nombreux détails, assez précis pour nous instruire maintes fois utilement. Je tirerai seulement de son récit, souvent reproduit, ce qui a trait à la musique. Rappelons-nous, au préalable, que les musiciens formaient deux groupes bien distincts et qu'ils demeuraient cachés aux auditeurs en deux constructions singulières élevées au bout des deux tables principales.

L'une représentait une église, garnie de fenêtres et de vitraux, munie d'une cloche sonnante. Quatre chantres et un orgue y avaient trouvé place et, sans doute aussi, trois enfants de chœur.

L'autre construction, plus profane, figurait un monumental pâté. Ses flancs recélaient 22 musiciens, instrumentistes et chanteurs.

1) Chronique de Mathieu d'Escouchy, par G. du Fresne de Beaucourt (Société de l'Histoire de France) Vol. II, Chap. CIX «Comment les entremès, joustes et veux furent faicts aux banquets des ducs de Bourgoingne et de Cléves».

Digitized by Google

Quel fut le rôle de chacun de ces deux groupes et le genre de morceaux exécutés, Mathieu d'Escouchy va maintenant nous le dire:

«. . . Premièrement, si tost qu'ils (les princes et les dames) furent appaissiez et asseurez à table, en l'église, qui fut le premier entremez, sonna une cloche très hault; et apprez icelle cloche cessée, commencérent trois petits enfans d'église et ung teneur une très doulce chanson. Quelle elle fut, ne le saveroye dire; mais, quant à moy, ce me sembla un plaisant benedicite pour le commencement du soupper.

Après que ceulx de l'église eurent faict leur devoir, au pasté, qui estait le premier entremez de la longue table, un bergier joua d'une musette moult nouvellement.»

Après un intermède acrobatique (un cheval dressé faisant le tour de la salle à reculons, au son de fanfares de trompettes) la musique reprend:

. . . Commença l'on en l'église à jouer des orgues moult doulcement et, quand l'église ot achevé, dedens le pasté fut joué d'un cornet d'Allemaigne, moult estrangement.

Apparition d'un autre intermède: un monstre monté sur un sanglier. Puis:

. . . en l'église fut recommencié et dit une chanson très bien et très douchement: et apprez le chant de l'église cessé, fut joué, ou pasté, d'un leu (luth) d'une douchaine avec ung autre instrument concordant, laquelle chose il faisait bon à oyr.

Les sonneries de quatre «clarons qui firent une bature moult haultement» annoncent ensuite une sorte de mystère-pantomime, l'histoire de Jason, représenté sur un échafaud à l'autre bout de la salle. Chaque partie, de ce mystère est separée du reste par un intermède nouveau, musical ou autre. Après le premier acte:

. . . fut joué en l'église des orgues ainsi comme le loing (la durée) d'ung motet: et tantost apprez fut chanté, ou pasté, par trois douches voix une chançon tout du long, que se nommoit «La saulvegarde de ma vie».

Parait alors un cerf blanc aux cornes d'or, portant un enfant richement vêtu,

. . . et à l'entrée de la salle, commença le dict enfant le dessus d'une chansson moult hault et cler: et le dict cherf lui tenoit la teneur sans avoir d'aultre personne, si non l'enfant et l'artifice dudict cherf. Et nommoit-on la chanchon qu'ils disoient «Je ne vis onques la pareille».

. . . apprez l'entremez du blanc cherf, les chantres dirent ung motet en l'église et apprez fut joué, ou pasté, d'un leux (luth) avec deux bonnes voix.

Un autre tableau du mystère de Jason maintenant, et la musique recommence:

En l'église fut joué des orgues et apprès, ou pasté, jouérent quatre menestreux de fleutres moult mélodieusement.

Un dragon «volant dans l'air» fait soudain le tour de la salle, au dessus de la tète des convives;

. . . apprez le dragon fut chanté en l'église encore une fois; et apprez, ou pasté, jouérent les aveugles [II menestrels aveugles serviteurs de mondict seigneur le duc] de vielles et avec eux, un leu bien accordé: et chantoit avec eux une damoiselle de l'ostel de la dicte duchesse nommée Pacquette, dont la chose ne valoit pas pis.

Un intermède nouveau, «l'entremets du faucon et du hairon» puis:

. . . en l'église fut chanté encore une fois et apprez, ou pasté, jouérent trois tabourins ensemble une très joyeuse chansson . .

Pour finir, après la reprise du dernier acte du mystère de Jason, une pièce d'orgue et un morceau imitatif probablement exécuté par un chœur

Digitized by Google

vocal, peut-être aussi instrumental: en tous cas, sans doute, par tous les musiciens du deuxième groupe.

L'église . . . joua encore une fois des orgues, et apprès, ou pasté, fut faict une chasse, qui glatissoient en manière de petits chiens et, en la fin, en manière de levriers; et huoient vallez de chiens et braconniers, et sonnoient de trompes en icelui pasté comme s'ils feussent en une forest: et par celle chasse fut parfaicte et accomplie tout l'entremès, tant du pasté comme de l'église.

L'examen de cette partie musicale de la fête peut suggérer quelques remarques, certes non dénués d'intérêt. Nous avons noté la division des musiciens en deux groupes distincts. Sans doute repondait-elle à quelque différence réelle. Apparemment, les musiciens placés dans «l'église« etaient des chantres d'église, membres de la chapelle du Duc: Ceux logés dans le «pasté» au contraire pouvaient appartenir à ce qu'on eut appelé la musique de la Chambre si le mot, alors, avait été en usage. Bien que les uns et les autres eussent à exécuter des pièces du même ordre, c'est à dire des chansons profanes, ne voit-on pas, tout au moins, que leurs procédés d'exécution ne sont pas les mêmes? Les combinaisons employées par le premier groupe, le chroniqueur les décrit plus sommairement. Cependant, là, hormis l'orgue, il ne cite aucun instrument. Cet orgue joue souvent seul (quatre fois sur neuf morceaux exécutés. Les cinq autres pièces, sans qu'il le dise expressément, hormis pour la première (trois petits enfans d'église et ung teneur) semblent avoir été purement vocales; tout au plus, si l'on veut accompagnées de l'orgue.

La prédominance des voix marquait déjà à cette époque un des caractères de l'art d'église. Plus habitués que les autres au style polyphonique vocal, les chantres de chapelle (est-ce ici le cas?) l'employaient sans doute volontiers, même s'ils avaient à exécuter des œuvres purement profanes.

Dans le second groupe, c'est autre chose. Là, la musique instrumentale domine et c'est pas leur mélange avec des instruments que les voix, d'ordinaire, réalisent la polyphonie. Sur neuf morceaux aussi, un seul est dit «par trois douches voix», cinq par des instrumentistes seuls, deux par une ou deux voix accompagnées. Reste le morceau final, trop sommairement décrit au point de vue technique. Il semble que ce fut un chœur général, effet d'ensemble s'opposant aux effets de détails des autres pièces, et il est vraisemblable que, tout le monds, instruments et voix, y ait pris part. Retenons, en passant, que cette «chasse» est sans doute le plus anciennement mentionné de ces tableaux musicaux, descriptifs et pittoresques, si en faveur avec Jannequin, Gombert et tant d'autres, au commencement du siècle suivant.

Il y a peu de chose à dire de la musique instrumentale. Les deux premiers instruments qui se produisent, la «musette» et le «cornet d'Allemaigne», jouent seuls à ce qu'il semble, sans aucun accompagnement. Sans doute des pièces monodiques dont la virtuosité de l'exécutant faisait le plus grand mérite. La musique harmonique, on le voit, n'était pas alors toute la musique, puisque de tels morceaux figuraient sans disparate en une fête solennelle.

Le luth, la douçaine et l'autre «instrument concordant» traduisent apparemment une chanson à trois voix telles que les manuscrits nous les font voir, quand les parties y sont écrits sans paroles. Les quatres joueurs de flûtes doivent exécuter plutôt quelques airs de danse, ainsi que les trois tabourins. Ces derniers jouent «ensemble», dit le texte. C'est à dire

Digitized by Google

à l'unisson sur leur petite flûte à trois ou quatre trous, marquant de l'autre main le rythme d'accompagnement sur le tambourin. Un musicien de cette sorte est représenté sur l'un des chars du Triomphe de Maximilien d'Albert Dürer. (Planche 23: «Musica suesz Melodey».)

Les deux combinaisons où la voix est employée concurremment avec les instruments restent, pour nous, les plus intéressantes. «Un luth avec deux bonnes voix», telle est la première. Il est facile de s'en représenter le détail. S'il s'agit, comme il est probable, d'une chanson à trois voix, un des chanteurs exécutait évidemment le Superius, l'autre le Tenor. Puisque cette partie, dans les règles de la composition primitive, doit toujours s'accorder aussi correctement avec le chant que s'il s'agissait d'un simple duo, il est naturel de penser que ces deux éléments essentiels dussent être confiées aux voix, naturellement plus apparentes et plus en dehors dans l'ensemble. Au luth revenait le Contra-ténor, sans qu'il s'en suive qu'on ne puisse supposer qu'il ne doublât en même temps les deux autres parties.

L'autre combinaison est remarquable. Outre une voix de femme employée (chose, je crois, assez rarement mentionnée à cette époque) deux violes y sont requises, plus un luth. La voix (Superius) et les deux violes (Tenor et Contratenor) s'y partageaient assurément les trois parties. Le luth pouvait doubler l'ensemble, tout en se réservant à l'occasion l'exécution du dessus dans ces ritournelles, préludes, interludes ou conclusions dont la présence, ainsi que l'a fort justement affirmé M. Riemann, n'est guère contestable dans la musique à plusieurs voix du XV^e^ siècle.

Au reste, il est permis de se figurer autrement, si l'on veut, l'arrangement de ces divers éléments de l'ensemble sonore. De quelque façon qu'on l'entende (et c'est là l'interêt principal de notre texte), il faut en venir à cette conclusion, à savoir que, loin d'être exclusivement vocal, l'art de ce temps-là affecte une préférence certaine pour la pratique instrumentale. Dans le programme musical de la fête de 1453, les pièces pour instruments seuls sont les plus nombreuses. Et parmi les morceaux où figure la voix humaine, très peu sont expressément cités comme exécutés à voix seules. Pour deux au moins, les instruments ont une partie réelle dans la polyphonie, sur un pied parfait d'égalité avec la voix. C'est là le fait caractéristique qu'il faut retenir.

* * *

C'est encore la partie musicale d'une fête que décrit le second de nos textes, postérieur d'un siècle au premier. Il s'agit de l'Epithalame de Madame Marguerite, sœur du roy Henri II, très-chrestien, œuvre du poëte de la Pleiade, Jodelle[1]). Et les noces de cette princesse avec le duc de Savoie, ainsi que le poème qui en décrit la pompe, sont de 1559.

Jodelle, comme Ronsard lui-même, fut souvent chargé de l'organisation des divertissements de la Cour: fêtes allégoriques, ballets, pastorales, pour lesquels il écrivait les vers, combinait l'action, disposait les décors et les costumes. En cette occasion, il avait imaginé une sorte de cortège solennel, où divers personnages empruntés à l'histoire ou à la fable, defilaient par petits groupes, chantant ou récitant des vers à la louange de la princesse. Il va sans dire que rien n'en subsiste, si ce n'est la description complai-

1) Jodelle, Œuvres, edit. Marty-Lavaux. II, p. 122.

Digitized by Google

sante que l'auteur en a fait et qui, bien que moins précise que celle du vieux chroniqueur du XVe siècle n'est pourtant point dénuée d'intérêt.

Le rôle important, sinon prépondérant de l'élément instrumental s'y affirme dès les premiers mots. Le poëte met sur un pied d'égalité parfaite «chantres» et «sonneurs»:

> Dedans la maison jointe au temple principal
> Où mon Prince est couché, j'oy l'accord musical
> Des Chantres et Sonneurs plus divins, qui reveillent
> Deçà, delà ces Dieux . . .

Phébus, Amphion, Pan et Orphée composent le premier groupe, représentés par quatre musiciens du roi: Guillaume le Boulanger, sieur de Vaumesnil, Charles Edinthon, Jean Dugué, trois luthistes, et Thomas Champion dit «Mithou» claveciniste. Les deux premiers jouent du luth dont ils accompagnent, sans doute tour à tour, leur voix:

> Les deux, dessus le luth, dont comme Dieux ils sonnent
> Doucement un sonet doux et hautain fredonnent
> Que sur ce jour j'ay fait . . .

Champion (Orphée) joue du clavecin, Dugué (Pan) quoique luthiste touche des régales. De quelle façon ces instruments se combinaient-ils entre eux et avec la voix? J'ai essayé d'en donner quelqu'idée dans le Recueil trimestriel de l'I.M.G (Janvier-Mars 1907) ou j'ai eu l'occasion d'examiner ce passage (L'Hortus Musarum de 1552—53, pp. 263—64).

Venaient ensuite les neuf Muses. Sept jeunes filles et deux enfants,

> Deux de ces trois enfans Italiens transmis
> Non de Rome, ains du ciel pour adoucir la peine
> Que toute affaire apporte au Prélat de Lorraine

sont chargés de ces personnages. Tous chantent, le poëte le dit expressément. C'est donc un chœur, dont malheureusement le nombre des voix et leur disposition ne sont pas spécifiés. De plus, ce chœur est accompagné:

> Chacune tient en main un instrument divers
> Que les unes vont bien accordant aux saincts vers
> Dont j'ay loué les Dieux autheurs de l'alliance:
> Aux autres il ne sert si non de contenance.

J'inclinerai fort à croire que ce chœur était entremêlé de couplets dits par une voix seule, accompagnée d'un instrument, luth ou harpe par exemple. Diverses chanteuses solistes se faisaient entendre ainsi tour à tour: élément important de variété. Et après chaque audition, l'ensemble des voix reprenait en chœur. Telle est du moins la disposition indiquée pour les Vers chantez et récitez à l'hyménée du roy Charles IX (1570) du même Jodelle.

Les huit poëtes lyriques de l'antiquité classique formaient un autre chœur. De celui-la il est rien dit, par malheur, quant au détail de l'exécution

> Vestus de long et tous de laurier couronnez
> Ces grands Démons humains, ces Chantres, ces Poëtes
> Vont chantant, d'un ramas de choses que j'ay faites
> Sur le los de la Paix, les traicts les mieux tirez
> Ausquels on a des chants célestes inspirez
> Comme l'âme des Vers.

Digitized by Google

Un petit groupe de Sirènes n'est, pareillement qu'à peine cité par le poëte:

Trois beaux enfans qui sont et femmes et poissons
Des Seraines encor vont imitans les sous . . .

Il est plus intéressant d'essayer de déterminer les combinaisons vocales et instrumentales de l'ensemble des quatres personnages suivants.

Voilà un petit mont qui porte sur sa pente
Mercure encore assis, qui maintenant n'enchante
Nostre lumière, ainsi qu'il fit d'Argus les yeux:
Sa flutte nous resveille et, si peut, tous les deux.
Mon Anglois qui, chez moy, m'a cent fois de sa harpe
Recréé les esprits, l'ayant ore en écharpe
Contrefait Arion, sur des flots chevauchant
Son Dauphin, et sauvant sa vie par son chant.
Sapphon, sur un rocher qui, eslevé, la porte
De son cistre et sa voix ses amours réconforte.
Le centaure Chiron, sagement compassant
Sa marche de cheval, et son arc delaissant
Qu'il porte dans le Ciel, tient la Lyre divine
Dont il apprist au fils de Thetis la marine,
Et sonnant, fait le quart.

Ce dernier hémistiche est clair. Chiron ne chante point. Mais sur sa lyre (c'est le nom que les poëtes donnent couramment à la basse de viole et les représentations graphiques sont d'ordinaire d'accord avec eux) il exécute le «quart», la quatrième partie; autrement dit la basse de l'ensemble. Le cistre de Sapho ou la harpe d'Arion, tour à tour ou bien ensemble, réalisent, comme instruments polyphones, l'ensemble de l'harmonie. Et ces deux personnages également chanteurs, chantent en même temps la partie supérieure et principale. Vraisemblablement en solo, par strophes alternées, chacun suivant son personnage ayant à dire un texte poétique déterminé pour lui seul.

Quant à la flûte de Mercure, son rôle ne peut-être que de servir de superius dans des reprises instrumentales, ou bien dans des préludes et interludes tels que nous en voyons dans la musique du XV^e^ siècle. A moins qu'elle ne double, en le variant, le thème de la voix. Ce qui me parait plus difficilement admissible dans une musique telle que celle-ci, conçue sous l'inspiration de poëtes, qui tenaient assurément à ce que le chanteur put mettre leurs vers bien en valeur en se faisant clairement comprendre.

Pour ce qui est du groupe qui vient après celui-là, il est purement instrumental et son interprétation n'offre pas la moindre difficulté. C'est un quatuor de cornets très exactement décrit.

Un Triton embouchant un gros instrument creux
Trompe des Dieux marins, retorse en plusieurs nœus
Porté dessus des flots, de toque blanche et bleuë
Dieu vieillard par le haut et poisson pas la queuë
Sert d'une basse-contre à ces quatre. Un Triton
Plus jeune que cetui, d'un plus mesuré ton
Va remplissant sa trompe, autrement retournée
Que celle que son père a si bas entonnée.
Deux Satyres plus haut et plus clair que ces deux
De cornets à bouquin esclattent avec eux . . .

Digitized by

Il ne faut pas grand effort pour s'imaginer quelle musique pouvait être rendue par ces quatre instruments. Disposés comme ils le sont, ils n'avaient aucun mal à traduire n'importe quelle pièce à quatre voix. Il y a plus de mal à concevoir l'effet du petit groupe pastoral qui termine le cortège et la description. C'est encore un groupe instrumental.

. . . Je voy sortir encor de ce degré
Trois pasteurs, qui tantost jouoient tant à mon gré
D'un flageol, d'une fluste et d'une cornemuse
Qui m'ont faict souvenir de la rustique Muse.

L'assemblage de ces trois instruments de ressources restreintes et (le dernier surtout) de caractère très particulier exigeait évidemment une musique spéciale dont il ne nous reste rien. Certain air pour la musette, cité comme exemple par Mersenne, pourrait peut-être nous aider à nous représenter ce qu'elle dut-être.

La description de cette fête musicale, assurément, ne satisfait pas pleinement notre curiosité. Elle est loin de nous permettre d'affirmer, en dehors de toute conjecture, de quelle manière précise les maîtres de ce temps combinaient, dans la polyphonie, les voix avec les instruments. Cependant elle a du moins l'avantage de démontrer qu'en plein XVIe siècle, dans l'âge d'or du contrepoint dit «vocal», la musique profane n'entendait nullement se priver du concours des instruments, ni se refuser les avantages expressifs ou de pur agrément du chant à voix seule accompagnée.

En même temps, nous y apprenons que certains instruments avaient seuls le privilège, à l'exclusion de certains autres, de figurer à côté des chanteurs dans les concerts de chambre. Les violons en sont bannis, réservés qu'ils sont pour les airs de danse des ballets.

Les bandes des «hautbois et clerons» et trompettes non plus, ne pénétrent pas dans la chambre. Car leurs bruyants éclats ne semblent faits que pour les pompes extérieures, purement décoratives. La harpe, le luth et ses congénères, la viole, le clavecin, les flûtes, voilà les timbres qui, décemment, se peuvent unir avec les voix des chantres. Les cornets aussi: bien que cette fois, ils ne paraissent que comme intermède instrumental aux mains des Satyres et des Tritons, qu'ils caractérisent en quelque sorte.

Il est à remarquer que cette esthétique instrumentale, déjà fixée à cette époque, subsistera longtemps. Le Ballet de la Royne de 1583 emploiyait exactement les mêmes instruments et de la même façon. Tous les ballets royaux de la première moitié du XVIIe siècle feront de même. Et il faudra l'avènement de l'opéra pour que violons et hautbois se voient admis à la dignité d'instruments parfaits, assez souples pour tout exprimer, assez délicats pour s'unir sans disparate à la voix.

Je pense que du jour où les musicologues s'aviseront de rechercher chez les contemporains des documents analogue à ces deux textes, qui ne sont point uniques, loin de là, ils ne manqueront pas de se faire une idée de l'art de la Renaissance qui différera beaucoup de celles qui ont généralement cours. Pour ce qui regarde l'art profane du moins, il me parait certain que l'on a beaucoup trop insisté sur le caractère prétendu exclusivement vocal de ces œuvres. L'aspect des éditions du temps excuse assurément cette conception, puisque les morceaux s'y présentent toujours sous la forme d'un ensemble vocal. Mais j'imagine que nous avons tort d'interprèter ce fait avec nos idées modernes de notation précise, disant exactement ce qu'elle veut

Digitized by Google

dire. J'incline fort à penser que la division en quatre ou cinq voix n'est qu'une division théorique, schématique, et qu'en tout cas, l'indication des différentes voix, malgré la présence de paroles, n'est ordinairement rien de plus que l'indication de la place de la partie dans l'ensemble. Il n'importait en rien à la perfection de cet ensemble qu'elle fut traduite par un chanteur ou par un instrument. Et dans la pratique, de nombreux témoignages démontrent assez que, pour des raisons multiples, cette substitution des instruments aux chanteurs était chose courante.

Non point par nécessité ou faute de ressources, comme on serait tenté peut-être de le prétendre, si justement la description des grandes solennités dont ces combinaisons, nous venons de le voir, faisaient presque tous les frais, ne s'opposait à cette explication. Mais apparemment, tout le monde se plaisait au mélange des sonorités vocales et instrumentales, au chant accompagné. Comme l'art moderne a conservé les mêmes goûts, convient-il de s'étonner outre mesure de ce que nos ancêtres aient, là-dessus, pensé précisément comme nous?

Paris. **Henri Quittard.**

Zu Biber's Violinsonaten.

Am Schlusse seiner Vorrede zum 2. Bande der neugedruckten Violinsonaten H. F. Biber's [1]) sagt Dr. Erwin Luntz:

»In der elften Sonate scheint übrigens dem Autor ein Versehen unterlaufen zu sein. Im zweiten Teile derselben (von Seite 52 angefangen) finden sich an etlichen Stellen offenbare Irrtümer, die sich nicht anders erklären lassen, als daß Biber beim Niederschreiben zeitweise den einmal gewählten Akkordo vergessen haben muß; denn die sich unwillkürlich aufdrängende Vermutung, daß eine Umstimmung der Geige einzutreten habe, erweise sich bei näherer Betrachtung als unmöglich, da an einen mehrmaligen Wechsel der Skordatur innerhalb desselben Satzes nicht gedacht werden kann. In dieser Ausgabe wurde daher bei dieser Sonate in der Partitur nebst der Originalviolinstimme und der der angegebenen Stimmung entsprechenden Übertragung derselben auch eine Einrichtung beigegeben; diese rührt von Dr. Karl Nawratil her und macht den Versuch, die Violinstimme unter möglichster Beibehaltung der Originalnoten mit dem bezifferten Basse in Übereinstimmung zu bringen und so die Sonate überhaupt spielbar zu machen«.

Dazu muß bemerkt werden, daß nicht Biber, sondern den Herausgebern seiner Violinsonaten ein Versehen unterlaufen ist. Biber zeigt nämlich die Geigenstimmung in dieser elften Sonate nicht (wie sonst) mit  an, sondern mit , da die gewollte Skordatur *d'' d' g' g* graphisch nicht gut anders darzustellen war. Überträgt man nun nach dieser Stimmung (*e''* einen Ton heruntergestimmt, *a'* eine Quinte herunter, *d'* eine Quarte hinauf, *g* bleibt), so verschwinden mit einem Schlage alle »Irrtümer« [2]); wes-

1) Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jahrgang XII, Band 2. Wien 1905.

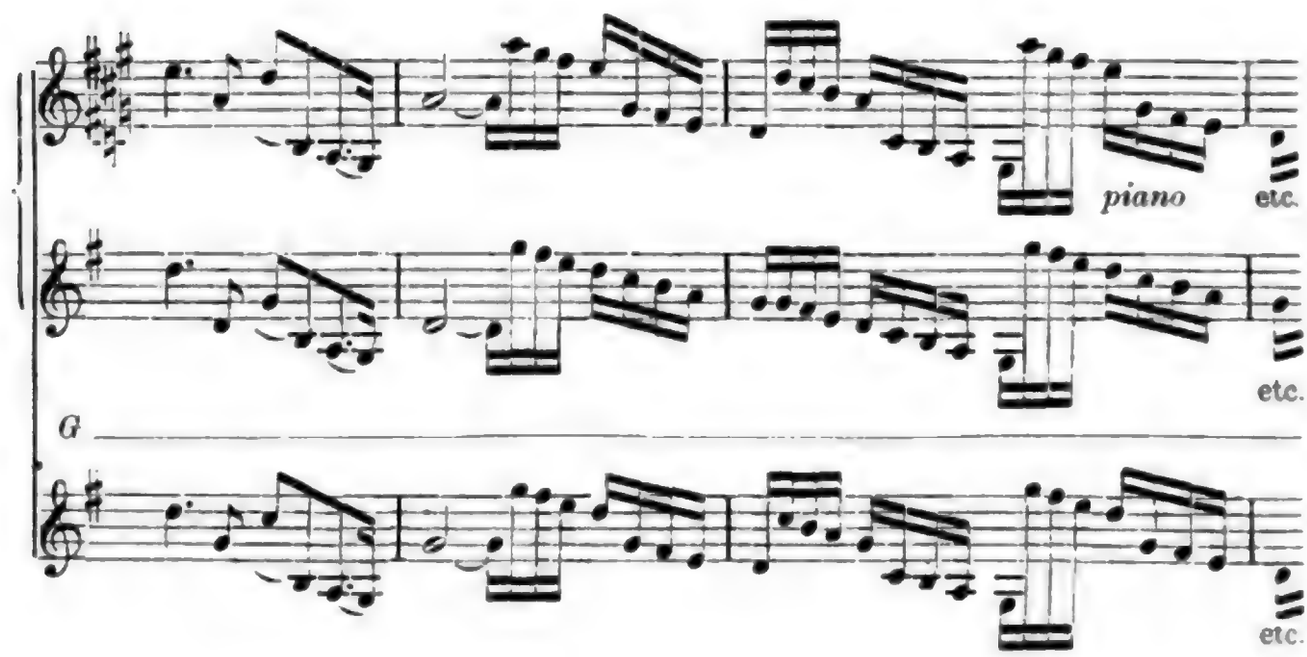
2) Die merkwürdige Vorzeichnung  wird ebenfalls sofort verständlich: *fis'* (klingt) = *c''*, *cis''* = *fis'*, *gis''* = *fis''*, *fis'* = *h'*, *c'* () = *c'* und *g'* () = *c''*.

Digitized by Google

halb sollte denn auch der Komponist eine so absonderliche Stimmung bei der Niederschrift »vergessen« haben! Hier ein paar Proben:

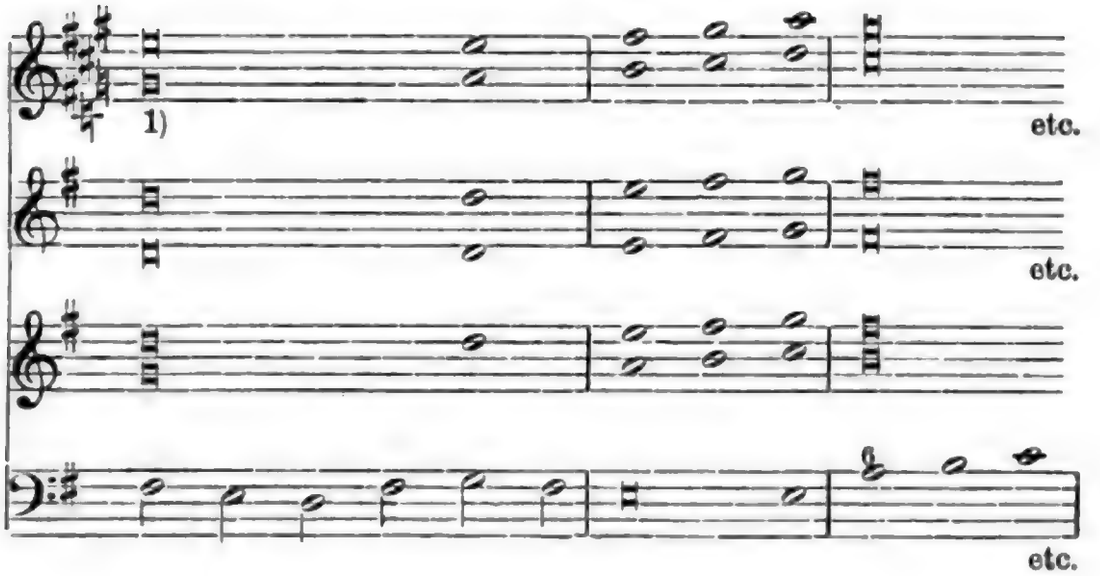


Man vergleiche die falsche Übertragung des Neudrucks:





Digitized by Google





Zum 2. Satze der zwölften Sonate (*Aria Tubicinium*) bemerkt Dr. Luntz auf S. VI der Vorrede:

»Ein lediglich aus Naturtönen aufgebauter zweistimmiger, von vierstimmigen Akkorden unterbrochener Violinsatz soll die Vorstellung von Trompetenfanfaren erwecken, wobei der nur zwischen Tonica und Dominante sich bewegende Orgelbaß, hier ausnahmsweise verstärkt durch eine Solobaßgeige (!!), die obligaten Pauken zu ersetzen hat.«

Der Anfang des Satzes sieht folgendermaßen aus (das mittlere System ist hier durch kleinere Typen als Zutat d. h. Übertragung gekennzeichnet):

1) Das *g'* ist ein Druckfehler; hier muß *a'* stehen.
2) Das ♯ vor *d''* ist falsch; es gehört vor das darunterstehende *g'*.

gitized by Google



Wenn da der Herausgeber das »*Solo Violone*« als Anweisung dafür interpretiert, daß »hier ausnahmsweise« der »Orgelbaß« »durch eine Solobaßgeige« zu »verstärken« ist, so wird man nicht sonderlich überrascht sein, diese *Aria Tubicinium* mit einem kräftig-vierstimmigen Continuoakkompagnement ausgestattet zu finden [1]). Muß es wirklich erst wieder ausgesprochen werden, was mit »*Solo Violone*« gemeint ist? Noch dazu bei einem so eindeutigen Stück, wie es uns hier in der *Aria Tubicinium* begegnet!

Im übrigen dürfte die Beigabe einer besonderen, für die Normalstimmung *e a d g* übertragene Violinstimme ziemlich zwecklos sein. Anstatt in der »Partitur« unter dem originalen Geigenpart auf einem besonderen System in kleinen Typen den wirklichen Klang (aus Rücksicht für den Begleiter) zu notieren und eine selbständige Originalstimme für den Violinspieler drucken zu lassen, präsentiert man dem Solisten eine Übertragung, die das Original (hauptsächlich in den Doppelgriffen) als unspielbar »arrangiert«! Einem immerhin beachtenswerten Komponisten wie Biber kann man doch zutrauen, daß er die Umstimmungen der Geige nicht vorgeschrieben hätte, wenn die beabsichtigten Klangfarben und Akkorde in der normalen Stimmung *e a d g* möglich gewesen wären.

Man wird nochmaligen vollständigen und praktischen Druck der viel gute Musik enthaltenden Sonaten Biber's wegen der hohen Kosten nicht erwarten; um so dringender ist dagegen eine Neuausgabe der total entstellten elften Sonate des zweiten Bandes.

Berlin. **Max Schneider.**

What was the "Golden Tree?"

Thomas Campion's 1613 Masque lately revived by Messrs. C. T. D. Crews and Arthur H. D. Prendergast (VIII, 178—180, Feb. 1907) bore no title, as far as the record goes; but by one of his happy inspirations Sir Frederick Bridge called it "Masque of the Golden Tree", from that part of the plot (see p. 179). He could scarcely have known that the idea of a Golden Tree is the most ancient and distinctive attribute of all public festive displays held, as this originally was in 1613, at the turn of the year,—the Yuletide of the ancients, the Christmas and Epiphany of the

1) Sogar die leise verklingenden Schlußtakte, in denen der Baß pausiert, sind mit einer »Begleitung« versehen!

Digitized by Google

Christians. Bruges has just revived a "Tournament of the Golden Tree", from its 1468 eight-day Christmas festivities at the marriage there of our Edward IV's sister, Margaret of York, with Charles the Bold, Duke of Burgundy (regn. 1467—1477). At he Epiphany of 1510, after the accession of our Henry VIII (regn. 1509—1547), was performed a Pageant within the Palace of Richmond, having for its chief feature a "Tree of Gold". The Golden Tree is in point of fact a legacy from primaeval man. It indicated once the tree which bore most noticeably the glistening yellowish berries of the Sticky-shoot, Mistel-shoot, Mistel-tan, or Mistletoe; i. e., in northern countries where this conception flourished, the Oak. It was the central point of a solstitial sacrifice made to propitiate the powers of vegetation.

At the dawn of history Europe was covered with immense primaeval forests, in which the scattered clearings must have appeared like islets in an ocean of green. Down to the first century before our era the Hercynian forest stretched eastward from the Rhine for a distance at once vast and unknown; Germans whom Caesar questioned had travelled for two months through it without reaching the end (Caesar, Bell. Gall. VI, 25). Four centuries later it was visited by the Emperor Julian, and the solitude, the gloom, the silence of the forest appear to have made a deep impression on him. He declared that he knew nothing like it in the Roman empire (Julian, Fragm. 4, ed. Hertlein, p. 608). On the vast woods of Germany, see also Pliny, Nat. Hist. XVI, 5. In our own country the wealds of Kent, Surrey and Sussex are remnants of the great forest of Anderida (so called in the Notitia Imperii, the Coed Andred or uninhabited wood of the Anglo-Saxon Chronicle), which once clothed the whole of the south-eastern portion of the island. Westward this stretched till it joined another forest, which extended from Hampshire to Devon. In the reign of Henry II the citizens of London still hunted the wild bull and the boar in the woods of Hampstead. Even under the later Plantagenets, the royal forests were 68 in number. In the forest of Arden it was said that down to modern times a squirrel might leap from tree to tree for nearly the whole length of Warwickshire (Elton, Origins of English Hist., pp. 3. 106, 224). The excavation of ancient pile-villages in the valley of the Po has shown that long before the rise and probably before the foundation of Rome, the north of Italy was covered with dense woods of elms, chestnuts, and especially oaks (W. Helbig, Die Italiker in der Poebene, p. 25). In Greece the woods of the present day are a mere fraction of those which clothed great tracts in antiquity, and which at a more remote epoch may have spanned the Greek peninsula from sea to sea (Neumann und Partsch, Physikalische Geographie von Griechenland, p. 357).

In the face of this awful natural array, the immense fancifulness and timidity of primitive man ascribed deified souls to trees, and developed a tree-worship, which soon combined itself with the more tropical sun-worship and fire-worship. The oak-tree above all, as having the hardest wood for frictional purposes, was revered as the fire-giver; indeed it became the embodiment of Balder, the sun-god (= Dionysos, Osiris, Attis, Adonis, etc.). Cf. W. Mannhardt, Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme, 1875. Servius on Virgil. Georg. iii, 332, says "omnis quercus Jovi est consecrata". But then again, the yellowish-berried germination of the mistletoe-parasite was taken as the localized soul or spirit-issue of the oak; and inasmuch as this grew between earth and sky, to pluck and retain it gave protection from evil spirits, for the latter have no power over that which nowhere touches ground. Cf. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube, p. 97; and L. Lloyd, Peasant life in Sweden, p. 269. This is why we hang misletoe to ceilings etc. at Christmas festivities; and kissing under the mistleloe indicates the light-heartedness of immunity from harm. Aeneas took a sprig of mistletoe to help him through Hades. The Sybil tells him (Aen. VI, 140), "Sed non ante datur telluris operta subire, Auricomos quam quis decerpserit arbore foetus". Going with the never-absent fidus Achates, and "expectans sylvam immensam", he wonders how the bough will disclose itself; when his goddess-mother's "geminae cotumbae" appear and flit to the desired spot,—"Discolor unde auri per ramos aura refulsit; Quale solet sylvis brumali frigore viscum Fronde virere novâ, quod non sua seminat arbos, Et croceo foetu teretes circumdare truncos." The "quale" was near

Digitized by Google

enough for a poet; it was the mistletoe itself. Later when Charon hesitates to let him pass, Aeneas "aperit ramum qui veste latebat", and the ferryman has no more to say. As to the Druids and mistletoe, see Pliny, Nat. Hist. xvi, 245. sqq. It must not be cut with iron, for that again pertains specially to earth. It is to be cut at the two solstices of summer and winter, the two great sacrificial periods.

With regard to the "golden" epithet, it is an English translation, almost mistranslation, of Lat. aureus; which means in poetry no more than refulgent or bright, even excellent. Virgil himself says "Venus aurea"; and Horace has "copia aurea". That the epithet of the mistletoe-bough should have been transferred to the whole tree, is a simple affair.

These Christmas "Golden Tree" pageants of the Netherlands and England about beginning of XVI century came over direct from Italy; as indicated at p. 176 of Prendergast's article. They are there traceable in base-idea quite clearly to the Umbrian oak-and-mistletoe worship. In particular there is the extraordinary "Golden Bough" legend of the grove and temple (Artemisium) of Diana Nemorensis, on what is now the Lake of Nemi, in the Alban Hills about 17 miles due E. of Rome: also called the temple of Aricia (now La Rizzia). Cf. Bulletino dell' Instituto di Correspondenza Archeologica, 1885, pp. 149 and 225, embodying discoveries of late Lord Savile, then English ambassador at Rome. Diana had there a perpetual fire. The Italian legend is that the avenging but Fury-driven Orestes was advised by the Delphic oracle to fetch in expiation to Athens the image of Diana from the Tauric Chersonese, the modern Crimea (Eurip. Iph. Taur. 79 etc., 968 etc.), that he went there with Pylades and met his sister Iphigeneia who had become Diana's priestess, that all three escaped from Tauris with the image (ditto, 800, 1327, etc.), and that they came first to Aricia, where they established savage Artemisian rites, where Orestes died, and whence in a later age the image was taken to Greece. There was a tree within the temple-enclosure at Aricia. Any runaway slave could, especially at either solstice, if he succeeded in breaking off the mistletoe-bough therefrom and killing the high-priest of the grove in combat, become high-priest in his turn, — "Rex Nemorensis", see Suetonius's Caligula, 35. The strange killing-rite stood for the life-in-death of vegetation. Joseph Mallard William Turner (1775—1851) painted in 1834 his superb "Golden Bough" picture, a poetical landscape of the Nemi grove. The fundamental Nemi legend of the Umbrians was brought, in different shapes, into all Roman masques. It is needless to say, that Yuletide was the Wheeltide, when the sun began to wheel back from the south.

This note is founded largely on the immense 3-volume essay (Macmillan, 1900) on the "Golden Bough" by J. G. Frazer (Fellow of Trinity College, Cambridge, b. 1854). As opera in England proceeded straight from the indoor Masque, and as the chain of connection is complete between the latter and the old Italian mistletoe-celebration of the winter solstice, the subject should interest musicians.

The Voice and Glass-Breaking.

James A. Matthew (see IV, 656, July 1903) writes in August "Musical Times" on Latin book "Stentor *ὑαλοχλάστης*, sive de scypho vitreo per certum humanae vocis sonum fracto", by Daniel Georg Morhof, Kiel, first ed. 1672, 3rd. much larger edition 1683; otherwise author of "Polyhistor Literarius, Philosophicus et Practicus", a universal treatise on literature. The "Stentor" glass-breaker was in reality Nicolas Petter, tavern-keeper at sign of the Gustavsburg in Prince Gracht street, Amsterdam, and he exhibited before Morhof with a "rumme" (Dutch, romer) goblet taken at hazard. "Produxit ille scyphos aliquos ventricosos vitreos, pedibus nodosis, quos vulgò Römer vocamus, sed qui pintae mensuram non excedebant. Eligebam ipse (quod voluit, ne forte dolum subesse suspicarer) aliquem, qui validissimus mihi videbatur. Tum is explorato primum ejus toni, mihi tenendum porrigebat, oreque mediae parti admoto,

Digitized by Google

voce quae ad diapason (ut tum mihi videbatur) vitri superabat tonum, insonabat. Consonabat statim vitrum penè ad stridorem usque, et tremorem ejus manus mea sentiebat. Quam cum ille vocem non interruptam longo pneumate continuaret, cum strepitu frangebatur vitrum, ita quidem ut ruptura orbicularis obliqua per ventrem scyphi ipsosque pedis nodos ex adversâ oris parte transiret". Later Petter broke 25 glasses in a halfhour before a large company. Morhof himself tried unsuccessfully. After telling his story, he debates the matter and all things in heaven and earth connected, in some 250 pages. The Jesuit Athanasius Kircher (1602—1680) rather unnecessarily doubted the fact. Another Jesuit, Danielo Bartoli (1608—1685) in his "Del suono, de' tremori armonici, e dell' udito" (1681), explained it scientifically. The XVII century German flint-glass may have had some unusually brittle varieties, but possibly also the trick survives to this day.

Das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Dresden.

29. Juni bis 2. Juli.

Vor einigen Monaten hat Richard Strauß in elegantester Weise bewiesen, daß es weder eine »Fortschrittspartei in der Musik« gebe, noch daß auch eine solche notwendig sei [1]).

»Gegenüber der in der Geschichte immer wieder erhärteten Tatsache, daß eine große künstlerische Erscheinung vom großen Publikum sozusagen als ein Naturgegebenes instinktiv richtig erfaßt, wenn auch nicht durch klares Urteil im einzelnen begriffen wird, ist das Wirken eines etwa als Fortschrittspartei zu bezeichnenden engern fachmännischen Kreises nicht von ausschlaggebender Bedeutung.«

Die Nutzanwendung dieser und anderer Sätze heißt etwa: »Lieber guter Musikverein, eigentlich bist du mit deinem Fortschrittsprogramm recht unnötig. Ausrichten kannst du nur sehr wenig, denn in puncto Richtigkeit des Gefühles entscheidet das Publikum viel sicherer als du mit deinen Fachleuten, weil es instinktiv empfindet. Wenn du ferner glaubst, eine ganze Partei hinter dir zu haben, so irrst du dich gründlich; denn die gibt es überhaupt nicht. Ihr seid ein paar Fachleute mit offenbar sehr unklaren Zielen. Denn ich sage euch, das wirklich Bedeutende (und einzig dieses verdient allgemeines Interesse) kommt auch ohne euch durch, hat euch also gar nicht nötig. Wenn ihr Kunst und künstlerische Bestrebungen unterstützen wollt, so kann es sich demnach nur um solche handeln, von der das Publikum nichts oder nicht viel wissen will. Nehmt euch da aber immerhin in acht, daß ihr nicht etwa hereinfallt; denn, wie schon gesagt, fühlt das Publikum das wirklich Bedeutende instinktiv als ein ‚Naturgegebenes'. Fühlt ihr also einmal anderes als das Publikum, dann ist dies ein Zeichen, daß ihr auf falscher Bahn seid! usw.«

Man wird nicht behaupten können, daß R. Strauß einen besonders hohen Geistesflug in seinem Aufsatz unternommen habe, noch daß seine Kunstanschauung, die die denkbar größten Reverenzen vor dem Publikum macht, besonders aristokratisch sei. Bekanntlich dachten Männer wie die Mozart's über

1) »Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?« Heft 1 der neuen Zeitschrift »Morgen« (Berlin, Marquardt & Co).

Digitized by Google

die »langen Ohren« des Publikums oder Beethoven über das »Galerievölkchen« (für dieses war etwa eine Komposition wie die Schlacht bei Vittoria bestimmt) ein bißchen anders, aber Strauß muß sein Publikum jedenfalls kennen. Es könnte aber verwundern, daß die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins auch dieses Jahr den Komponisten der »Salome« mit Begeisterung wieder zum Vorsitzenden gewählt haben, daß sie gar nicht merkten, wie dieser die Existenz ihres Vereins im wahrsten Sinne des Wortes bestritten hatte. Wie Strauß redet, so redet eben der vom Publikum allgemein vergötterte Komponist, der deshalb keine Freunde, keine Apostel, keine Partei für sich nötig hält. Bach hatte weder das Publikum für sich noch hatte er eine eigentliche Kunstgemeinde, deshalb konnte er auch recht unbekannt bleiben und bald so ziemlich vergessen werden, Beethoven ist in seiner ganzen Existenz ohne den Kunstadel kaum zu denken, Wagner wandte sich von einem bestimmten Zeitpunkt an nur mehr an seine »Freunde«, Liszt fand nötig, daß ein Verein ähnlich und Gleichgesinnter es unternehme, »im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung« zu wirken, oder der von Strauß in Musik gesetzte, heute vielleicht von ihm vergessene Nietzsche redete von der großen Masse als von der Herde, Schopenhauer ist noch derber und spricht von »Fabrikware« usw. Nun ja, es kommt bei der Einschätzung des Publikums wohl ein bißchen auf den Erfolg an, den man bei ihm hat. Strauß hat ihn in reichlichstem Maße, und er ist dankbar, sehr dankbar dafür. Gewiß noch nie sind dem Publikum größere Komplimente gemacht, noch nie ist ihm ein größerer Anteil an der Kultur eines Volkes eingeräumt worden, als von Richard Strauß. Kaum jemals ist aber auch geringer von dem Wert intensiver Beschäftigung mit irgend einem großen Mann, die ja gerade Freunde, Parteien in weiteren Kreisen anstreben, und die großen Männern einzig von Wert erscheint, über die Pionierarbeit überhaupt, gedacht worden. Auch dies kann nur von einem Manne geschehen, dem die Gunst des Publikums vollauf genügt und eine intensive Beschäftigung wohl gar nicht wünscht, wohl aber ein lautes Halloh. Wenn der bekannteste Komponist unserer Zeit für derartige Trivialitäten eintritt, wenn sie ein Echo finden, und die Musiker ihn fortwährend auch zum geistigen Führer wählen, dann darf man wohl den Schluß ziehen, daß diese Gedanken einigermaßen Allgemeingut sind und zur Physiognomik der heutigen Kunstanschauung gehören. Aus diesem Grunde, und weil Strauß äußerlich mit dem Musikverein aufs engste zusammenhängt, obgleich er ihm innerlich, wie man sah, durchaus unnötig vorkommt, möge man diese einleitenden Worte entschuldigen.

Es zeigt sich auch in anderer Beziehung, daß der »Allgemeine Deutsche Musikverein« heute und schon seit längerer Zeit in betreff seiner Ziele im unklaren ist und, wie die Verhältnisse liegen, teilweise auch sein muß. Läßt man selbst den heute zur Parole erhobenen Begriff »musikalischer Fortschritt« (die von Liszt inspirierten Satzungen des Vereins reden wohlweislich von einer »fortschreitenden Entwicklung«) in der Art gelten, daß man sich etwas Vernünftiges darunter vorstellen kann, so bleibt immer noch die Frage bestehen, was denn heute als »musikalischer Fortschritt« zu gelten habe und was denn der Pflege und Förderung, der Protektion bedürfe. Als der Verein gegründet wurde, handelte es sich um die Durchführung bestimmter Kunstideen, die neu waren, deshalb einen natürlichen Widerstand gefunden hatten und in der nervösen, ungeduldigen damaligen Zeit so rasch als mög-

Digitized by Google

lich sich Geltung verschaffen sollten. Wußte man damals genau, wofür man eintrat, so ist man heute um die Antwort verlegen, eine Ansicht, die sich besonders durch Draeseke's vielbesprochenen Artikel »Die Konfusion in der Musik«[1]) in unnötiger Breite durchzieht. Dieser unleugbare Mangel an bedeutenden, treibenden Ideen ist sicher auch ein Grund, warum man sich an so leeren Worten wie »Fortschritt in der Musik« zu berauschen sucht, um doch wenigstens mit etwas seine künstlerische Existenzberechtigung ausweisen zu können. Es hat allerdings keinen Zweck, unsere Zeit wegen dieses Mangels an bedeutenden Ideen anzuklagen, da diesem hierdurch nicht im mindesten abgeholfen ist. Niemand leidet auch ideell unter solchen Verhältnissen mehr als ein Verein, der für etwas Bestimmtes eintreten will, dies aber nicht kann, weil eben die Hauptsache fehlt. In solchen Zeiten stellt es sich aber mit einer gewissen Notwendigkeit heraus, sich auf Verhältnisse zu besinnen, von denen man Ideen, Anregungen beziehen kann. Das heißt so viel, daß man nebenbei auch, aber in der überlegtesten Art, praktische Musikgeschichte treibt. Heute scheint eine solche Forderung, auf einen Verein des »musikalischen Fortschritts« angewendet, beinahe wie Ironie und Satire, und doch liegt sie ziemlich nahe. Erinnert man vor allem an Brahms, den man in den maßgebenden Kreisen des »Musikvereins« allerdings nie für einen Mann des »Fortschritts« ansah (eben wieder einer jener ergötzlichen Widersprüche, die sich durch das Operieren mit »Fortschritt« ergeben), so liegt die Sache bereits klarer vor Augen. Warum soll aber dennoch ein so bedeutender Mann nicht als Lehrer gelten können, oder auch, weil dies hier näher liegt, Liszt selbst, der eine Menge Anregungen dem Studium älterer Kirchenmusik verdankte? Ein Verein kann keine Kunstwerke aus dem Boden stampfen und damit die Welt bereichern, wohl kann aber ein solcher mit den Zielen des Musikvereins in möglichst umfassender Weise Anregungen geben, und um solche zu erhalten, kommt man oder sollte man doch vor allem auf mehrtätige Feste kommen. Er sollte aber vor allem die Augen offen behalten und scharfe Kontrolle üben, was gerade unserer Musikpraxis fehlt, damit Verhältnisse angeregt werden können, auf denen sich im Sinne einer »fortschreitenden Entwicklung« etwas tun läßt. Daß nutzbringende Anregungen mannigfachster Art eine frühere Kunst bieten kann, vermag nur Unverstand zu leugnen. Der Musikverein hat sich diese Quelle von Anregungen bis dahin entgehen lassen[2]). Mit der Zeit dürfte man hierüber vielleicht anderer Meinung werden.

Unter den geschilderten Verhältnissen haben die Tonkünstlerfeste ziemlich stark den Charakter von etwas zufälligen Novitätenkonzerten erhalten. Irgend welche bestimmte Ziele lassen sich kaum erkennen, man ist auch froh, wenn die bekanntesten Komponisten ihre Werke zur Uraufführung hergeben, damit man eine besondere Attraktion hat. Das liegt bei den heutigen Verhältnissen ganz in der Natur der Sache, und es wäre nicht angebracht, dem Musikverein deshalb einen Vorwurf zu machen. Andererseits liegt nun aber auch in der heute etwas unpersönlichen Physiognomie der Tonkünstlerfeste insofern etwas Günstiges, als Komponisten mit den verschiedensten Kunstan-

1) C. Grüninger, Stuttgart.

2) Am Tonkünstlerfest zu Basel vor vier Jahren kamen einige Vokalkompositionen aus dem 16. Jahrhundert zum Vortrag, was aber örtliche Gründe hatte. So etwas hat auch nur Sinn und wirklichen Zweck, wenn es ganz bewußt betrieben und zum Prinzip erhoben wird.

Digitized by Google

schauungen zu Worte kommen können und das Bedeutendste oft dort liegt, wo man es vermutlich gar nicht suchte. Gegründet im Zeichen der sinfonischen Dichtung hat der Musikverein doch schon längere Zeit auch der »absoluten« Orchestermusik die Tore geöffnet. Einige Werke, die mehr dieser Gattung angehören, haben denn auch, wie schon genugsam durch die Tages- und Fachpresse bekannt geworden, den Haupterfolg des Festes davongetragen.

Die Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles, einem noch jüngeren Frankfurter Komponisten, ist dabei wohl an erste Stelle zu setzen, weil die Wirkung innerlicher war, wie die der Orchestervariationen »Kaleidoskop« von Heinrich Noren-Berlin, die indessen auf ganz andere Verhältnisse berechnet sind. Spielt bei diesen die Überraschung eine starke Rolle und wird man beim ersten Hören einfach überrumpelt, aber auf die launigste Art, so lebt man dort in einem stillen, schönen Musizieren, kann voll und ganz atmen, und hat dabei dennoch immer das Gefühl, daß der Komponist mit jeder Variation, mit jedem einzelnen Satz seiner Serenade etwas Bestimmtes wollte. Ganz entzückt mußte man über den Klang der elf Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Streichquintett und Harfe) sein, die beim Zusammenspiel einen so schönen vollen Klang geben, daß man ein kleines Orchester zu hören glaubt: Kammermusik und feinste Orchestermusik in einem und demselben Ensemble. Für den Komponisten nimmt besonders auch die überaus sorgsame, saubere Arbeit [1]) ein, wie auch seine starke Liebe zur Diatonik. Ohne im geringsten trivial zu sein, wird besonders in den Themen alle Chromatik vermieden. Trotzdem macht die Harmonik nirgends einen abgebrauchten Eindruck, weist im Gegenteil viele Feinheiten auf; auch in rhythmischer Beziehung arbeitet das Werk mit feinen Mitteln, das nur eine volle, echte, dabei überaus scharf disziplinierte Musikerseele schreiben konnte. Die Serenade schlug ohne weiteres ein und wird diesen Winter wohl ihren Weg durch die Konzertsäle machen. Sie ist kein neues Werk, sondern schon längere Zeit gedruckt und auch in Frankfurt a. M. bereits aufgeführt. Man sieht da wieder einmal, wie trotz allen Nachrichtendienstes unsere Musikzeitungen Werken unbekannter Autoren gegenüber im Grunde genommen eben doch versagen. — Noren hat mit seinem »Kaleidoskop« (das Werk ist feiner als sein Name) eines der glänzendsten modernen Orchesterwerke voll sprühender Laune geschrieben. Über ein einfaches, markantes Thema sind eine Anzahl überaus charakteristischer, vom Komponisten mit einer Übersicht versehenen Variationen in buntester Folge geschrieben. Der Kontrast tut viel zur Sache, es wird alles herbeigezogen, was Wirkung machen kann; mit geistvoller Hand ist in oft recht ungenierter Weise zugegriffen, wo etwas Passendes zu holen war. Der Komponist verfährt aber überall so glücklich, gibt auch soviel Eigenes, daß ihm niemand böse sein wird. Trotz der starken Konzentration hat das Werk viel Improvisatorisches im guten Sinne des Wortes. Der mit stürmischem Beifall ausgezeichnete, völlig unbekannte Komponist, ist, wie man hört, ein geborener Österreicher; er steht bereits in gereiftem Mannesalter, so daß man, da heutzutage die »Genies« mit mindestens dreißig Jahren berühmt sind, erstaunt ist, noch nie etwas von ihm gehört zu haben. Denn daß einem derartig mit allem Raffiniment moderner Orchesterkunst ausgestatteten Werke ein allermindestens fleißiges Leben vorangegangen sein muß, scheint

1) Das Werk ist erschienen bei D. Rather, Leipzig. Kleine Partitur 2 Mk.

Digitized by Google

beinahe selbstverständlich. — Am meisten Aufsehen nächst diesen Werken erregte das Streichquartett op. 7 in Dmoll des Wieners Arnold Schönberg, der seit einiger Zeit in Wien durch seine ganz extravaganten Werke von sich reden machte. In einem Satz geschrieben, dauerte das Quartett nicht weniger als etwa 50 Minuten —, und qualvollere Minuten haben die meisten Musikhörer noch kaum erlebt. Das Werk scheint geschrieben, als ob, dem oft greulichen Zusammenklang nach, jede Stimme unabhängig von der andern gedacht sei, jeder Spieler ein anderes Stück spiele: So ungefähr ist wenigstens die Wirkung auf den ahnungslosen Zuhörer. Trotzdem ist es offenkundig, daß die Arbeit streng motivisch ist, und zwar in einer Weise, wie es noch nie versucht wurde; künstlerischen Ernst wird man dem Komponisten wohl auch nicht absprechen dürfen. Es ist aber wohl ausgeschlossen, daß sich unser Gehör jemals nach einer solchen Seite des Mißklangs entwickeln werde, wovor uns auch alle Götter bewahren mögen. Total verfehlt ist es vor allem, mit dem Streichquartett, dessen einfärbiger Klang bei einer solchen Länge des Stückes an und für sich auf die Nerven geht, Probleme, wie sie hier vorzuliegen scheinen, lösen zu wollen. Fortwährend muß der Komponist zu den gleichen Mitteln greifen; die Flageolets spielen eine geradezu beängstigende Rolle. Als sich nach dem Vortrag einiger Beifall einstellte, wurde dieser niedergezischt, ein Zeichen, daß auch die Musiker, die während des ganzen Festes selbst bei nebensächlichsten Stücken mit ihrem Beifall nicht kargten, noch kein Organ für diese unglückliche Musik besitzen.

Über die weiteren Darbietungen nur kurz: Die beiden Kammermusikkonzerte boten trotz mancher schönen Arbeit weiter nichts, was an dieser Stelle in Betracht käme; der überaus kunstvollen Passacaglia in Dmoll für Orgel von W. Middelschulte sei aber immerhin Erwähnung getan. Die beiden Orchesterkonzerte zeigten insofern eine besondere Physiognomie, als der Gattung »Orchesterlied« ein überaus breiter Raum eingeräumt war; nicht weniger als fünf Komponisten traten mit solchen, und meistens mehreren hervor. Man hört etwa, daß die »Orchesterlieder« an Stelle der früheren Konzertarien getreten seien, womit ihre Existenzberechtigung ausgewiesen werden soll. Man vergißt da wohl verschiedenes: einmal, daß es sich früher für den Sänger um wirklich gesangliche Aufgaben handelte, daß er trotz des Orchesters im Vordergrund des Interesses stand, auch musikalisch etwas zu bedeuten hatte. Heute ist dies anders, was teilweise auch mit den Vorwürfen der Texte zusammenhängt. Die alte Arie befaßte sich mit menschlichen Leidenschaften ausgesprochener Art, man trieb seelische Musik. Die heutigen Komponisten bevorzugen aber vor allem Gedichte, die ihnen Gelegenheit zur Schilderung phantastischer Vorgänge geben, oder aber sie geraten auch auf intime Dichtungen mit ausgeprägten Stimmungen. Der Hauptgrund ist wohl ein gewisses Armutszeugnis, sofern man eben sieht, daß sich mit dem modernen Orchester leichter arbeiten läßt als mit dem Klavier. Jenes erscheint wie ein großer schöner Malkasten, aus dem man nur die Farben herauszunehmen braucht, um irgend etwas Klingendes zustande zu bringen. Ohne Ergötzlichkeiten ging es denn auch nicht ab. Die von Fr. Moser instrumentierte Ballade »Lokes Ritt« von H. Lingg, ein dämonisches Gedicht, war, obgleich gut gedacht, insofern ein direkter Unsinn, als selbst ein Sänger mit den kolossalen Stimmitteln eines Scheidemantel kaum zu hören war und er gerade so gut in einen Wasserfall oder in einen furchtbaren Sturm hätte hineinsingen können. Nun, am Ende läßt sich

Digitized by Google

ja mit einem Sprachrohr operieren! Weit unangenehmer wirkte indessen der anspruchsvolle Liederzyklus »Erstes Lieben« von G. Keller in der Orchestervertonung von L. Heß. Es sind fünf Gedichte daraus gewählt, die größtenteils in eine Sirupmusik getaucht, da und dort eine solche Vergröberung (vor allem in der »Begegnung«, wo auf einmal ein greuliches Halloh angeht, als Keller wunderbar fein andeutet, daß das angebetete Mädchen vom Tode gezeichnet ist) des Originals bedeuten, daß man nur wünschen kann, die Komponisten verderben nicht mit ihrer unvornehmen Vertonung unsere gute Literatur. Für Keller's auch in Liebeslyrik streng sachliche Art dürfte der Komponist kaum ein Organ besitzen; ein paar Einfälle machen zudem noch lange keinen Komponisten.

Daß auch glücklichere Werke vorliegen, zeigten teilweise die Lieder und Balladen von Ehrenberg, van Eyken und Weismann. Denkt man aber an das Verhältnis der Wirkung zu den aufgebotenen Mitteln, so kann man kaum an die Zukunft dieser Gattung glauben, abgesehen davon, daß der kostbillige und umständliche Apparat einer wirklichen Verbreitung im Wege steht. Als Studien im Orchesterkolorit usw. kann man die Gattung gelten lassen; denkt man aber an die alte Solokantatenliteratur, so fällt der Unterschied in der Qualität niedergelegter Musik stark auf. Einmal etwas derartiges an einem Tonkünstlerfest vorzuzeigen, könnte vielleicht doch ein bißchen aufklärend wirken.

Das Hauptstück der beiden Orchesterkonzerte sollte P. Scheinpflug's Tondichtung »Frühling, ein Kampf- und Lebenslied« bilden, was sich aber als ein starker Irrtum erwies. Das Werk tritt mit den größten Prätensionen auf, bringt äußerlich alles mit, was es zu etwas Besonderem stempeln könnte, erweist sich aber zuletzt doch so ziemlich als Mache. Meiner Meinung nach sollte man über derartige Werke eigentlich nicht streiten dürfen; denn wer heute die finsteren Gewalten des Lebens in ein paar dummen, unordentlich hin und hergeworfenen leeren Quinten und unausstehlichen Dissonanzen sucht und nachher, in der Sonnenhöhe, zu sehr trivialen Melodien greifen muß, eigentlich ziemlich billige Festmusik gibt, ist kein Auserkorener; ein früheres Werk des gleichen Komponisten, »Worpswede«, erweckte bessere Hoffnungen. Die sinfonische Dichtung ist heute in Deutschland in keinen guten Händen; beinahe möchte man wünschen, sie möchte ganz aufhören, um später wieder einmal in voller Reinheit und in neuer Gestalt aufzuleben. Der Vortrag des »Mazeppa«, gewiß keines der besten Werke Liszt's als letzte Nummer des Festes, zeigte jedenfalls, daß man gut tut, recht bescheiden zu sein und darüber nachzudenken, worin eigentlich der »Fortschritt« einzig über Liszt liege. — Zum Feinsinnigsten des ganzen Festes gehörte Pfitzner's herzige Ouvertüre zu »Christelfelein«, die ihre Echtheit am besten damit beweisen konnte, daß sie nach Noren's sprühenden Orchestervariationen das Gefühl der Hörer sofort auf eine ganz andere Welt einzustellen vermochte. Das künstlerisch Wertvolle liegt in der Delikatesse, mit der Einfaches und Natürliches vorgebracht wird. Wenn die prächtige, im besten Sinn volkstümliche Serenade von Sekles gerade Hans Pfitzner gewidmet ist, so ist dies vielleicht kein künstlerischer Zufall. Das anspruchslose, aber poetische Vorspiel zum 2. Akt des Märchenspiels »Riquet mit dem Schopf« von H. Sommer mag denn auch gerade an dieser Stelle ein Plätzchen finden.

Der Vollständigkeit wegen seien noch Namen und Werke derjenigen Komponisten genannt, die noch nicht erwähnt wurden: A. Reuß, Quartett

Digitized by Google

op. 25, H. Pogge, Quartett op. 7, W. Rohde, Trio op. 21, Lieder v. Courvoisier u. W. Kienzl, E. N. v. Reznicek, Präludium und Fuge für großes Orchester, L. Thuille, sinfonischer Festmarsch, G. Schumann, Ouvertüre zu einem Drama.

Dem Fest ging am Vorabend die Aufführung der kirchlichen Tondichtung »Selig sind, die in dem Herrn sterben« von Albert Fuchs voraus, für die der Musikverein aber nicht direkt verantwortlich zu machen ist. Da über dieses fast rohe Werk nur scharfe Worte zu finden wären, sei jede Besprechung unterlassen. Wie tief die große Chorkomposition darniederliegt, wurde hier an einem Beispiel wieder handgreiflich bewiesen.

Außerdem wurden den Teilnehmern des Festes Strauß' »Salome« und Schillings' »Moloch« geboten. Auf das zweite Werk einzugehen, fehlt der Raum, da man nicht so leicht darüber hinwegkommt. Gewundert habe ich mich, daß seinem symbolischen Gehalt so wenig Verständnis entgegengebracht wird. Es scheint, daß man von Wagner trotz allem noch nicht sehr viel gelernt hat. Die Leute erwarten wieder Opern ohne »Hintergedanken«. Kann man doch lesen und hören, es sei ein recht unglücklicher Gedanke, wenn Schillings uns zu den wenig interessanten Karthager führe!

In Dresden ist zum erstenmal das Tonkünstlerfest abgehalten worden, wofür die Gründe in äußeren, hier nicht interessierenden Faktoren liegen. Über welch' großartige künstlerische Mittel Dresden mit seiner Hofoper verfügt, darüber herrschte nur eine Stimme des Lobes.

Sicher war dieses Tonkünstlerfest eines der gelungensten der letzten Jahre. Wenn die Werke einiger ganz unbekannter Autoren berechtigtes allgemeines Aufsehen erregt haben und der Wert dieser Kompositionen in natürlich musikalischem Ausdrucke besteht, dann darf man sich immerhin der Hoffnung hingeben, daß sich in Deutschland mehr echte musikalische Kräfte im Stillen finden, als man gewöhnlich annimmt.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Musikberichte.

Leipzig. Über einige Veranstaltungen der letzten Saison soll wenigstens in Kürze noch berichtet werden. Der Bachverein brachte in seinen drei Konzerten lediglich Bach'sche Werke, in dem Kammermusikkonzert neben dem ersten brandenburgischen und dem Amoll Tripelkonzert, das Gmoll-Violinkonzert (von G. Schreck übertragen). Das Interessante an dem Konzert war die Art des Vortrags, und bei Gelegenheit in größerem Zusammenhange, kann einmal darauf eingegangen werden. Im zweiten Konzert hörte man die Adur-Messe, die Solokantate: Mein liebster Jesu ist verloren, und das Magnifikat, alles Werke, die der Leipziger Zeit angehören. Ein merkwürdiges Werk ist die Adur-Messe eben doch auch wenn man genügend in Erwägung zieht, daß sie zu einem großen Teil aus früheren Kantaten zusammengesetzt ist. Einen derartig fröhlichen Ton für das »*Kyrie*« zu wählen, ist man in dieser Zeit nicht gewohnt zu finden; wäre nicht etwas »Weihnachten« in dem Stücke, so könnte man sich in die Zeit der späteren Wiener Messe versetzt glauben. Die genannte Solokantate gehört in ihrem Eingang, der das Charakteristischste und wohl auch das Bedeutendste des Werkes repräsentiert, zum Herzzerreißendsten, was Bach einer Solostimme anvertraut hat. Man könnte sich den Satz, Petrus in den Mund gelegt, in einer Passion denken. Vor allem ist es der dramatisch bis ins echt opernmäßig gesteigerte Ausdruck, der auffallen muß; selbst die Form mit den vielen, immer sich steigernden Wiederholungen, das Nebeneinandersetzen des geradezu aus Interjektionen bestehenden Themas erinnert an italienische Opernstücke. Überaus gedrängt in der

Digitized by Google

Form (man hat es mit einem chaconneartigen Stücke zu tun) macht das Stück dennoch einen so freien Eindruck, daß man ein begleitetes Rezitativ zu hören glaubt. In seinem dritten Konzert brachte der Bachverein wieder die Johannespassion, die hier durch die vortrefflichen Aufführungen immer tiefere Wurzeln schlägt.

Über einige Konzerte des Riedelvereins ist bereits früher die Rede gewesen. Das dritte Konzert brachte Beethoven's große Messe, das vierte war ausschließlich Bach gewidmet, so daß man mit Bach in dieser Saison ziemlich reichlich versorgt war. Besonders aus zwei Gründen möchte ich dieses Bachkonzert erwähnen, einmal wegen der Programmzusammenstellung und dann wegen der Motette: »Jesu meine Freude.« Ich erinnere mich kaum, jemals ein planvolleres Bachprogramm gesehen zu haben. Die Grundpfeiler bildeten die beiden Motetten: »Jesu meine Freude« und »Singet dem Herrn«. Die beiden immensen Gegensätze wurden auf das sinnreichste miteinander verbunden durch folgendes Programm: Präludium und Fuge, A moll (Orgel); die geistlichen Lieder: »Ach, daß nicht die letzte Stunde«, »Komm süßer Tod« (Sopran), zwei Violinsätze (Andante aus der 3. Solosonate; Adagio f moll aus der 5. Klavier-Violinsonate); Fantasia »Jesu meine Freude« (Orgel) mit darauffolgender Motette; die geistlichen Lieder: »Vergiß mein nicht« und »Gib dich zufrieden«; Ciaconna (Violine); »Dir, dir, Jehovah will ich singen« (Sopran) mit sofort, ohne Pause sich anschließender Motette: »Singet«. Einzig die Violinstücke wollten nicht überall ganz passen, vom Dirigenten war das Programm so logisch sich entwickelnd gedacht, wie man es sich nicht befriedigender denken kann. Eine ganz neue, geradezu überraschende Wirkung ergab die Voranstellung des Liedes »Dir, dir, Jehovah« vor die Jubelmotette. Man möchte geradezu meinen (auch das Lied steht in B dur), die beiden Stücke seien von Bach zusammengedacht, wenn man es auch mit einer echt Händelschen Wirkung zu tun hat, etwa dem Vorgesang der Mirjam in »Israel« und in anderen Werken vergleichbar. Da der Riedelverein die Motette in voller Stärke und in bewegterem Zeitmaß wie z. B. die Thomaner unter Prof. Schreck beginnt, so kam eine geradezu elementare Wirkung zu stande. — Über die Motette »Jesu meine Freude« möchte ich aus andern Gründen ein paar Bemerkungen machen. Sie ist die einzige Variationen- und weitaus die strengste Choralmotette, und dies derart, daß außer der letzten sämtliche Strophen des Kirchenliedes komponiert sind; der freien Einschiebungen sind deshalb auch verhältnismäßig wenige. Bekanntlich hat Max Reger eine Anzahl Choralkantaten geschrieben, die das gleiche Prinzip, aber nur noch konsequenter verfolgen, sofern überhaupt nur der Text des Kirchenliedes benutzt wird. Bei den Reger'schen Kantaten empfindet man stilistisch als einen Hauptmangel die geringen Unterschiede in der Musik der einzelnen Strophen wie sogar der einzelnen Kantaten, was man wohl nur bei einem äußerlichen Eindringen in den jeweiligen Textgehalt der einzelnen Strophen und Kirchenlieder erklären kann; es wird ein bißchen stark »musiziert«; die Choralmelodie muß das meiste tun. Da man unserer Zeit das starke Individualisieren nachrühmt, so fällt dies um so mehr auf. Wie enorm prägnant schafft nun aber Bach mit seinen fünf Vokalstimmen; welche Bilder und welche Stimmungen führt er uns mit: »Trotz dem alten Drachen«, »Unter deinen Schirmen«, oder »Gute Nacht« vor. Welch' immer neuen künstlerischen Mittel von der höchsten Einfachheit bis zum kühnsten Griffe erfindet sein Genius bei dieser Durchdringung des Stoffes, wo Reger sich in ziemlich stereotypen Kontrapunkten verliert.

Der Riedelverein verliert diesen Herbst seinen jetzigen Dirigenten, Hofkapellmeister Dr. Göhler. Er ist der dritte Dirigent des über 50 Jahre bestehenden Vereins, dessen Grundsatz, große alte und moderne Kunst in gleichmäßiger Verteilung zu pflegen, auch von Göhler in vortrefflicher Weise geübt wurde. Gerade das ausgezeichnet vorbereitete Bachkonzert wird den Verlust des nach Karlsruhe berufenen Dirigenten im Leipziger Musikleben besonders empfinden lassen.

Von Aufführungen älterer Musikwerke sei noch des Konzertes gedacht, das Carl Ettler mit einigen Männerchorvereinen mit sehr gutem Gelingen veranstaltete. Zum Vortrag kamen u. a. eine Reihe von Liedern J. H. Schein's und Krieger's (man findet die Lieder im letzten Heft unter »Aufführungen« notiert), die, vom Dirigenten

Digitized by Google

sehr geschickt für Männerchor bearbeitet, vorzügliche Wirkung taten, auch auf ein Publikum, das zu alter Musik nicht die geringsten Beziehungen hat. Am schlagendsten wirkten Schein's »Holla, gut' G'sell« mit seinem frappanten Taktwechsel. Das Stück ist auch in der Literatur dieser Zeit rhythmisch ein besonderer Treffer, und gehört als solches zu den charakteristischen Stücken. Die Instrumental-Ritornelle in Krieger's Arien wirken immer in voller Originalität. Ob es einem heutigen Komponisten einmal einfallen wird, Strophenlieder in einer ähnlichen Weise zu würzen?

A. Heuß.

Vorlesungen über Musik.

Sheffield. Herbert Antcliffe im kommenden Winter folgende Vorträge: Some tendencies of modern art-song; British composers of to-day; Sterndale Bennett; Johannes Brahms; Music and literature.

Notizen.

Allgemeiner Deutscher Musikverein. Auf der Jahresversammlung in Dresden wurde die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe der Werke von Franz Liszt bei Breitkopf & Härtel beschlossen.

J. S. Bach's Doppelkonzert Nr. 1 in Cmoll für zwei Klaviere, von dem im letzten Heft (S. 404) die Rede war, ist von Conrad Berner für zwei Violinen übertragen worden und im »Mitteldeutschen Musikverlag« in einer Ausgabe mit Klavier erschienen; auch der Cembalopart und die Orchesterstimmen erschienen im gleichen Verlage. Zu bemerken ist noch, daß nach W. Voigt's Darlegungen (V. f. Ms. II, S. 482 ff.) das zweite Soloinstrument eine Oboe ist.

Zur Datierung von Schubert's Klaviersonate in A op. 120. Da ich in der Musikalien-Besprechung des letzten Heftes das mutmaßliche Datum dieser Sonate erwähnte, so will ich hier meine Gründe zur Ablehnung der noch immer üblichen Annahme »1825« darlegen und meine Vermutung: »1819« rechtfertigen.

Ferd. Schubert's Liste von 1839 (Neue Ztschr. f. Mk.) erwähnte das Werk nicht (über die Schindler's von 1857 später), und Kreissle (1864) nannte kein Datum. Reissmann setzte es in 1817 und besprach es eingehend neben vier anderen Klaviersonaten, wovon nur zwei (Es und H) wirklich aus diesem Jahr sind, die in a op. 143 aber von 1823 und die in D von 1825 (S. 73—74 der Schubertschrift von Ende 1872). Dagegen sagte Nottebohm 1874: wahrscheinlich von 1825; und Grove 1882 sowie Epstein 1888 in der Gesamtausgabe nahmen das an, sogar ohne Vorbehalt. Wahrscheinlich beruht Nottebohm's Angabe lediglich auf Schindler's Liste von 1857 (Niederrheinische Musikzeitung; oft ignoriert), der bei 1825 die »Sonaten« in A, C (die unvollendete) und D nennt. Da er hier die nach Briefen Schubert's damals geschriebene a-Sonate (op. 42) ausläßt und Verwechslungen von Dur und Moll bei Schindler wie Ferd. Schubert nicht selten sind, so hat jener höchstwahrscheinlich hier die *a*-Sonate (op. 42) gemeint (Ferd. Schubert nennt bei 1825 nur die in C). Nottebohm hat alles auf Beethoven's Werke bezügliche mit großer Sorgfalt behandelt, dagegen das zu Mozart und Schubert bloß geschäftsmäßig: es war nicht seine Liebhaberei So ist er auch in der Unterscheidung von Schubert's Stilperioden wenig zuverlässig; das geht, außer vielen Irrtümern bei den Liedern, z. B. daraus hervor, daß er die Quartette in Es und E (op. 125) 1824 ansetzte, wie Kreissle (S. 321 Note 4: »wohl 1824«; vgl. 325) und Reissmann S. 163—70, obgleich sie einen wesentlich früheren Charakter tragen als die nachweislich damals geschriebenen in a und d sowie das F-Oktett. Während Grove bei 1824 blieb, zeigte Epstein hier eine feinere Nase, indem er op. 125 entschieden weit früher ansetzte: »alle inneren Gründe sprechen für 1815—20«; dabei ignorierte er leider Schindler's Liste, die ein Es-Quartett bei 1813 und eins in E bei 1816 nennt (ich möchte den Musikern den Versuch empfehlen, dieses wieder zu beleben,

Digitized by Google

da es das späteste der frühen Quartette ist und wohl das bedeutendste). — Die vierhändige B-Sonate op. 30, die Reissmann ohne äußeren oder inneren Grund 1824 ansetzte, haben Nottebohm, Grove, Mandyczewski, Heuberger diesem Jahr belassen; hätten diese Männer der Forschung über des Meisters Werke Schindler's Liste beachtet, so würden sie gefunden haben, daß er 1818 angibt, was der Stilart dieser Sonate entspricht, die den vierhändigen Werken von 1824 fernsteht (Sonate C, Variationen As, Ungarisches Divertissement). Ebenso muß aus stilistischen Gründen die kleine A-Sonate wesentlich früher sein als die zweihändigen von 1825 in C, a, D: denn jene steht den neun Sonaten von 1817 und 18 viel näher. Auch erinnern einzelne Stellen der A-Sonate an solche aus denen von 1817 und 18: so die Oktavenpassagen in der Durchführung des ersten Satzes an einige Takte an der entsprechenden Stelle der c-Sonate; und im Finale der A-Sonate Takt 21—23 und 28—30 an Stellen in den Finales der E-, Des- und C-Sonate.

Wir besitzen nun eine bisher nicht beachtete Briefstelle von einem der vertrautesten Jugendfreunde Schubert's, die uns einige Wahrscheinlichkeit dafür bietet, die A-Sonate 1819 anzusetzen. Diese Stelle steht in Alb. Stadler's Brief vom 17. Januar bis 20. April 1858 an Ferd. Luib, der damals Nachrichten über Schubert von dessen Bekannten einzog (ungedruckt; nach meiner Abschrift aus der früheren Wiener Sammlung Al. Posonyi). Sie bezieht sich auf des Meisters Sommeraufenthalt mit Vogl in Steyr 1819, wo damals Stadler angestellt war, und lautet:

Während dieses Aufenthaltes schrieb er eine Sonate für Fräulein Josefine von Koller (jetzt verehelichte . .). Vogl hat diese Sonate, wie mir Josef von Koller, Vater dieser sehr musikalischen Dame, mitteilte, bei seinem späteren Besuch in Steyer [wohl dem von 1823 mit Schubert] mit sich nach Wien genommen; weiß Gott wo sie hingekommen sein mag.

Da Stadler seit August 1817 entfernt von Wien lebte, so hatte er wenig Kenntnis von dem, was dort vorging. — Im zweiten Brief, vom 3.—11. Juni 1858, nennt er Josefine (geboren 1801): »die sehr talentierte ältere Tochter des Hauses« (wo Vogl wohnte). Hier »wurde der Musik nur alla camera gehuldigt«: Josefine, Schubert, Vogl und Stadler trugen abends abwechselnd Schubert'sche Lieder und Klavierstücke vor (vgl. Kreissle 156—57). Schubert schreibt im Brief vom 15. Juli 1819 (Kreissle 158): »Die Tochter des Herrn v. Koller, bei dem ich und Vogl täglich speisen, ist sehr hübsch, spielt brav Klavier und wird verschiedene meiner Lieder singen.« Die A-Sonate erschien als op. 120 bei Jos. Czerny in Wien 1829 (nach der Rezension im Allg. mkl. Anzeiger, Wien, 1829 S. 206). Beim selben Verleger erschien in diesem Jahr das auch in Steyr 1819 für einen anderen dortigen Gönner Schubert's, Sylvester Paumgartner, geschriebene Forellen-Quintett op. 114, gleichfalls in A. Wahrscheinlich hat Vogl den Druck des Quintetts wie der Sonate veranlaßt und vermittelt; Ferd Schubert's wie Schindler's Listen lassen beide Werke aus. Wie sie steht in A das zur Ausführung durch »Pepi« (Stimme) und Stadler (Klavier) geschriebene Namenstagslied nach Stadler's Text von ihm bestellt zum Fest des Vaters, komponiert März 1820, Nr. 587 der Ges.-Ausgabe.

Leider gibt Stadler bei der für Josefine geschriebenen [Klavier-] Sonate weder die Tonart an, noch ein anderes Kennzeichen zur Bestimmung. Aber wir können auf einem Umweg dazu gelangen, diese Sonate in der aus A zu finden. Fast alle erhaltenen Klaviersonaten Schubert's von 1817—19 sind nämlich durch Autograph oder glaubwürdige Angaben fest datiert (ferner gehörte die für Josefine geschriebene höchst wahrscheinlich zu den vollendeten); nur bei zwei Werken fehlt ein bestimmtes Datum. Das erste ist die E-Sonate, erschienen Okt. 1843 als »Fünf Klavierstücke«, wohl ein Verlegerschwindel wie bei der »Fantasie«-Sonate G (auch die Ges.-Ausgabe: Serie 11, 14 behielt das leider bei); durch den Umstand, daß die letzten drei Takte des ersten Satzes genau denen zu Ende der ersten Abteilung der einstimmigen Komposition von Schiller's Elysium, komponiert Sept. 1817, entsprechen, läßt diese Sonate sich als ungefähr gleichzeitig ansetzen. Es bleibt nur das zweite der betreffenden Werke: die kleine A-Sonate op. 120 (einige in F, die noch bei Nottebohm S. 257 spuken, sind wohl nur Verwechslungen mit den bekannten in E und f). Auch ihr Charakter entspricht durchaus einem 18jährigen Mädchen, das

Digitized by Google

eine technisch tüchtige Spielerin war (als eine solche konnte sie sich in dem passagenreichen Finale zeigen, das aber nie äußerlich wird), und zugleich gut musikalisch, auch Sängerin (siehe den vorwiegend gesangvoll gehaltenen, meist sehr klangreichen ersten Satz); diese Ecksätze gehören in Klang und Gehalt zu den besten des Meisters von 1817—19. So erklärt sich, daß diese Sonate selbst von Schubertkennern wie Grove und Mandyczewski für gleichzeitig mit den voll gesetzten drei von 1825 gehalten wurde. Andres in der Klavierbehandlung jener Ecksätze weist jedoch auf frühere Entstehung; namentlich zeigen die ersten elf Takte des Finales und entsprechendes spätere noch die dünne Mozart'sche Weise. Auch im Andante stehen beide Arten des Klaviersatzes neben einander. Kürzlich (S. 448 I) erwähnte ich die Form dieses Andantes, die mir jetzt eher abgekürzte Sonatenform scheint (das »A_1« ist die Durchführung, die von T. 26 bis vor 50 reicht). Dieser in der Klaviertechnik viel anspruchslosere Satz ist in der Harmonik und der zart elegischen Stimmung Schubert's würdig, obgleich der vorwiegende Rhythmus (dem ersten Takt des Don Juan-Menuetts nachgebildet) etwas einförmig wirkt. L. Scheibler.

Zur Datierung von Franz Schubert's »Letzten Walzern« op. 127 für Klavier. Diese Folge von zwanzig Walzern, erschienen 1830 bei A. Diabelli u. Komp. in Wien, galt bisher auch als mutmaßlich später Entstehung. Nottebohm und die Gesamtausgabe kannten nur von Nr. 2 das bestimmte Datum: 1824, nach einem etwas abweichenden Autograph. Seit mindestens 1900 wurde aber ein Autograph wieder bekannt, wonach etwa die erste Hälfte: Nr. 1, 3—11, schon recht früh entstand, nämlich 1815. Es ist ein Heft von 11 Blättern; auf dem Titelblatt steht: »12 Deutsche sammt Coda für das Piano-Forte von Franz Schubert 1815«. Die beabsichtigte Coda wurde nicht geschrieben (die letzte Seite ist leer); deshalb wurde ihre Erwähnung mit Rötel durchstrichen. Ebenso ist das Trio von Nr. 2 durchstrichen; weil schon als Nr. 9 von op. 18 verwendet. Mit Rötel ist auch eine Numerierung angebracht, bis Nr. 23 (da auch die Trios gezählt werden). Auf dem Titel ist das »12« (Deutsche) durch »34« in Rötel ersetzt und hinzugefügt: 1. Heft. Ich sah dies Heft 1900 in Bonn beim Buchhändler F. Cohen, der die Wiener Sammlung Al. Posonyi angekauft hatte; es lag ein Zettel von Mandyczewski bei, der die Verweisung auf op. 127 enthielt. Wahrscheinlich wurde die Folge von 1815 erst nach Schubert's Tod vom Bösewicht Diabelli mit einer anderen, dem Stil nach zu urteilen, ganz späten zusammengeschweißt; Schubert selbst hätte schwerlich zwei so ungleichartige Folgen zu einem Heft vereinigt. Die früheren Nummern haben die damals bei Walzern noch beliebten Trios, die Schubert später auszulassen pflegte. Übrigens sind die Hauptsätze der früheren Stücke schon auffallend voll für 1815, sogar etwas rauschend gesetzt, jedoch ohne Beeinträchtigung des musikalischen Gehalts, der noch mehr in den meist zarten Trios hervortritt; deshalb dürfen die frühen Nummern sich selbst neben den meist sehr feinen, innerlicheren späten zeigen. — Da Mandyczewski über seinen Fund öffentlich nichts mitteilte, so wies ich zweimal kurz darauf hin (Ende 1903 und 1905); M. Friedländer aber ignorierte diese bedeutendste von Schubert's frühen Walzerfolgen in seinem Bonner Vortrag über »Schubert's Jugend« (bis Herbst 1816) vom 15. Okt. 1904, während er eine Reihe von Walzern nach 1816 vortragen ließ. — Schließlich gebe ich eine Vergleichung der Nummern der »12 Deutschen« mit denen von op. 127: Deutsche Nr. 1: Hauptsatz = dem von Nr. 3 in op. 127; Trio in E ungedruckt. — D. 2: HS = Trio von 3; Trio = op. 18 N. 9. — D. 3: HS in Cis und Trio A, beide ungedruckt. — D. 4 = 7. — D. 5 = 10. — D. 6 = 6. — D. 7 = 5 (jedoch das Trio bei D. in As, bei op. 127 in B). — D. 8 = 11. — D. 9: HS in Ges = HS 8 in G; Trio in Ges = Trio von 1 in G. — D. 10: HS = HS von 1; Trio = T. von 8. — D. 11 = 4. — D. 12 = 9. — Ferner in Noten, Stärkezeichen und Bogen manche kleine Verschiedenheiten. — Schwer wird auszumachen sein, ob die großen und kleinen Abänderungen von Schubert ausgingen oder erst nach seinem Tod vom Verleger Diabelli veranlaßt wurden. — Das Autograph erwarb für 1000 Mk. Charles Malherbe zu Paris; ob etwas über diese Walzerfolge und ihre Beziehung zu op. 127 in französischen Zeitschriften steht, weiß ich nicht. L. Scheibler.

Digitized by Google

Eine **Orlando di Lasso**-Gedenktafel ist in Schöngeising, wo O. als herzogl. bayrischer Hofkapellmeister von 1587—1594 ein Landhaus bewohnte, enthüllt worden.

Berlin (Psychologisches Institut). Die Chronik der Universität Berlin gibt u. a. Mitteilungen über das von Prof. Dr. Carl Stumpf eingerichtete Archiv phonographischer Aufnahmen. Archivverwalter ist Dr. Erich M. von Hornbostel.

Dem Oberbibliothekar der musikalischen Abteilung der Kgl. Bibliothek, Dr. Albert Kopfermann wurde vom preußischen Kultusministerium der Professorentitel verliehen.

Halle. Der »Verein zur Pflege der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen« hielt am 8. Juli in Halle seine konstituierende Hauptversammlung ab. Das Referat über »Die Pflege der Kirchenmusik in der Provinz Sachsen« erstattete der Vorsitzende Pastor Dr. Sannemann-Hettstedt. Der Vorstand besteht aus Geistlichen und Musikern, darunter Privatdozent Dr. Abert-Halle und Organist Dr. Stephani-Eisleben.

Jena. Der Universitätsmusikdirektor und Lektor an der Universität, Fritz Stein, erhielt vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Professorentitel.

Leipzig. Dr. Rudolf Schwartz, Bibliothekar der Musikbibliothek Peters ist vom preußischen Kultusministerium der Titel eines Professors verliehen worden.

Zum Dirigenten des Riedelvereins ist anstelle des nach Karlsruhe als Hofkapellmeister berufenen Dr. G. Göhler der hiesige Pianist Joseph Pembaur jun. gewählt worden.

München. Privatdozent Dr. Theodor Kroyer ist zum a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität ernannt worden.

Straßburg i. E. An der Universität hat sich Dr. F. X. Mathias als Dozent für katholische Kirchenmusik niedergelassen. Gedacht ist an eine Behandlung des gesamten Gebietes der katholischen Kirchenmusik im engsten Anschluß an die Theologie, sowie entsprechende kirchenmusikalische Übungen. Mit dem Kolleg über »Wesen und Eigenschaften der katholischen Kirchenmusik« soll im kommenden Wintersemester der Anfang gemacht werden.

Tokio. Hier fand am 30. April d. J. das erste Bachkonzert in Japan statt, bei dem der Organist Saito Werke Bach's auf der Orgel spielte.

Wien. In den Besitz der Wiener Brahmsgesellschft sind vor einiger Zeit das Originalmanuskript von Schumann's Aufsatz »Neue Bahnen«, die Notizbücher, Almanache und Taschenkalender, die Brahms auf seinen Reisen benutzte und die für die Biographie manches Interessante enthalten sollen, sowie verschiedene andere Dokumente, gelangt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Annesley, Charles, The Standard Opera-glass. London, Low, 1907. 24th edition. 12mo. 520 pp. 4/6.

Contains detailed plots of 144 well-known operas, with critical and biographical remarks, dates, and other information.

Antiphonary, Codex 601 of capitulary library of Lucca. Royal 4 to. London, Breitkopf and Härtel, 1906. Subscription.

In progress as vol. IX of the "Solesmes" publication of "Paléographie Musicale", Series I. See full description at VIII, 281—284, April 1907.

Antiphonary of Hartker. Codices 390, 391 of the library of St. Gall. Royal 4 to. Ditto. £ 4.0.0.

Vol. I of the New Series of "P. M." For difference between 2 series, etc., see as above.

Baker, E. A., History in fiction. London, Routledge, 1907. Crown 12mo, 2 vols, 490 pp. 5/.

A guide to the best historical romances, sagas, novels and tales. Useful.

Bandmann, Toni, Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. M. e. Einführung v. Generaloberarzt Dr. F. A. Steinhausen. 8°, VIII u. 115 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 3,—.

Digitized by Google

Um die richtige Stellung zu diesem Buche, dem Dr. Steinhausen eine teilweise sehr weitausschauende Einführung beigegeben hat, zu erhalten, scheint es mir richtig, auf den im Hefte Nr. 8 des Jahrganges 1902 dieser Zeitschrift erschienenen Artikel: Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier von T. Bandmann zurückzugreifen und die wichtigsten der dort niedergelegten Anschauungen mit denen des neuen Buches zu vergleichen. Da heißt es unter anderem:

(1) Ich selbst verdanke nicht nur die ersten Anregungen, sondern auch die Möglichkeit, sie in die Praxis zu übertragen, einem Manne, der sich die Ergründung der Klangbildungsgesetze für das Klavier zur Lebensaufgabe gemacht hat: dem Amerikaner Fr. Horace Clark. Auf seine Forschungen haben sich die folgenden Auseinandersetzungen aufgebaut.

(2) Der Arm ist ein zusammenhängendes System von Gelenken, Muskeln mit Sehnen, das die Eigenschaft besitzt sich schwebend in gegenseitiger Unterstützung der Muskelgruppen zu tragen — ganz anders, wie etwa eine Eisenkette, die, an ihren Enden aufgehängt, durch die Last ihrer toten einander nicht stützenden Glieder die Form eines nach unten gesenkten Bogens annimmt.

(3) Die Schwere mit der die Fingerspitzen die Tasten belasten ist größer oder geringer, je nachdem der Wille dies beabsichtigt.

(4) Um die Mechanik des Hammers zum Schlag gegen die Saite zu veranlassen, bedarf es noch des Falls und, um letzteren hervorzubringen, des Wurfs.

(5) Seitenbewegungen des Unterarmes aber, die nur möglich sind durch den aktiven Gebrauch der Oberarmmuskeln, müssen wir als einseitige Betätigung einer einzelnen Muskelgruppe verwerfen.

(6) Überall ist gleichsam willenloser Fall, nicht absichtliche Einzelbewegung; die Töne fallen oder perlen, wie die Tropfen eines Springbrunnens.

(7) Alles was H. Klose in seiner Broschüre »Die Deppesche Lehre des Klavierspiels« über Methode, Loslösung vom Persönlichen, Aufhebung der direkten Willensäußerung, Absichtslosigkeit sagt, unterschreibe ich voll und ganz.

Was das Geständnis unter (1) betrifft, so muß man es begreiflich finden, daß dasselbe in dem neuen Buche weggeblieben ist — Clark hat sich ja selbst in einem ebenso begeisterten als überzeugenden Artikel in Heft 10 des Jahrgangs 1905 dieser Zeitschrift gegen eine Berufung auf ihn verwahrt — er war zwar der Schaffer und Pflanzer der schönen Ideen, da er sie jedoch aufpfropfen mußte, konnten sie nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit erscheinen. Weil nun aber seine Kurven in dem neuen Buche als »am zutreffendsten« mit aufgenommen sind, bleibt mir nichts anderes übrig, als zu bedauern, daß die Verfasserin des Buches sich nicht mehr von der Zutrefflichkeit des Clark'schen Prinzips angeeignet hat. Ihren Lehrer Deppe (6, 7), dessen Anschauungen Clark in seiner die Transzendentalität der Technik physiologisch und philosophisch beleuchtenden Schrift »Liszts Offenbarung« charakterisiert hat, zitiert sie freilich in dem neuen Werke nur sehr vorsichtig, aber, trotzdem sie sich einem zweiten Führer, Herrn Dr. Steinhausen angeschlossen hat, der seinerseits wieder behauptet, sein Buch »Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik« verdanke nicht zum geringen Teil den Anregungen T. Bandmann's seine Entstehung, gelingt es ihr nicht, die Höhe zu erklimmen, die Clark durch ununterbrochenes Ringen erreicht hat. Hätte die Verfasserin nur an ihrem unter (2) zitierten Grundsatze festgehalten — in dem neuen Buche aber vergleicht sie den Arm wieder mit einer vielgliedrigen Kette, an der ein Gewicht aufgehängt ist: die Hand, welche vom Schultergelenk geschwungen wird; hätte sie nur das unter (5) gegen die einseitige Muskelaktivität geschleuderte Anathema aufrecht erhalten, statt dem Wurfe (4) wieder das Wort zu reden, der nur mit aktiven Rückenmuskeln möglich ist; hätte sie nur der vom freien, durch keine Muskel- oder Gelenkversteifung behinderten Willen (3) diktierten allgemeinen Muskelaktivität ihr Recht gelassen, statt dem Falle oder Wurf einer passiven Masse den Platz zu räumen, sie wäre weiter gekommen in der Durchgeistigung ihrer technischen Aufgabe. Aber die bündige, mutige Art, mit der die Verfasserin für ihre Idee, die Gewichtstechnik ohne Fingertechnik zu lehren, einsteht, nimmt immerhin für sie ein und jeder, der sich in dieser Richtung weiter durcharbeiten will, wird sich auch mit diesem Büchlein auseinandersetzen müssen — ist es auch ein Seitenweg, er hat doch Lichtungen, welche Ausblicke gewähren. Eine ideale Lösung des Problems liegt eben einzig und allein in dem von den Nervenzentren ausgehenden, alle Gelenke in entsprechend harmonischer Gegenwirkung haltenden und zu gegensetzlich einheitlichem Wirken auf die Tastatur zwingenden Willensimpuls der gleich dem Musikstrom durch keine Pause aufgehalten werden kann, sondern nur zeitweilig unhörbar wird, wie dem vom Berg ins Tal sehenden Auge der Silberstreif des Wasserstromes so lange unsichtbar bleibt, als er durch eine Schlucht fließt, welche seinen Glanz verhüllt. Daß die Verfasserin das

Digitized by Google

unkünstlerische Buchstabieren verwirft und uns zur Modellierung von Tonsilben und von Tonworten in Bewegungen anleiten will, spricht für ihr Streben, die Motive der Technik mit denen der Musik kongruent zu machen — aber das eigentliche Ziel all' dieser technischen Entdeckungsfahrten wird erst erreicht sein, wenn wir nach dem Vorbilde Clark's (man vergleiche seine 1885 erschienene Schrift: Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel) die Gesetzmäßigkeit der Perioden, die Proportionalität ihrer Vorder- und Nachsätze und die Korrespondenz ihrer Teilglieder in einer entsprechenden Ineinanderwirkung der Oberarm-, Ellbogen- und Handgelenke wiederfinden und zum Unterrichtszwecke festhalten können.

J. Pembaur jr.

Bards of the Gael and Gall. Transl. by George Sigerson. London, Unwin, 1907. 2nd. ed. Small Demy 8vo. 448 pp. 6/.

Metrical translations.

Bergmann, A., Materialien für den Unterricht in der Harmonielehre. Die Folgen und die einfachste Figuration der Akkorde, in Beispielen u. Aufgaben dargelegt. Neue Aufl. Lex. 8°, 35 S. Leipzig, C. Merseburger, 1907. ℳ 1,80.

Boughton, Rutland, J. S. Bach. London, John Lane, 1907. Crown 12mo, 170 pp. 2/6.

One of "Music of the Masters" series (VIII, 248, March 1907).

Browne, Edith A., On W. S. Gilbert. London, Lane, 1907. Crown 8vo. 108 pp. 2/6.

The librettist of Gilbert-Sullivan operettas.

Calvocoressi, La musique Russe. In 8°. p. 31 (P. 1907 chez l'auteur).

Ce petit tirage à part sera utile à tous ceux qui ne peuvent avoir le *Correspondant* sous la main. Notre collègue qui s'est spécialisé dans l'étude de la musique russe, a montré sous une forme discrète et concise, toute son érudition. Cette brochure merite d'être signalée aux chercheurs.

J. E.

Challier, Ernst, Sonatentabelle. Eine nach Tonarten alphabetisch geordnete Aufstellung sämtlicher Klaviersonaten von Clementi, Haydn, Mozart in allen Tonarten. 4. verm. u. verb. Aufl. Lex. 8°, 16 S. Gießen, E. Challier, 1907. ℳ 2,—

Champneys, Amian L., Public Libraries. London, Batsworth, 1907. Imp. 8vo. 200 pp., and 100 illustrations 12/6.

Treatise on their design, construction and detailed fittings. Also summary of the law relating.

Clark, Frederic Horace, Liszt's Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Gr. 8°, XV u. 320 S. Berlin, Chr. Ferd. Vieweg, 1907. ℳ 7,50.

Davidson, T., Philosophy of Goethe's Faust. London, Ginn, 1907. Demy 8vo., pp. 162. 3/.

Diettrich-Kalkhoff, F.: Notenschrift. 2. u. 3. Liefg. Jauer, O. Hellmann. Je ℳ —,50.

Dobell, Bertram, Catalogue of books printed for private circulation. London, pub. by author-77 Charing Cross Road, 1906. 4/6.

B. D. is author, publisher, bookseller and poet. Only similar catalogue heretofore was by Martin 1834, 2nd. ed. 1854. This one has ample biographical, critical and descriptive notes; also extract-quotations. A perfect fund of information on a scarcely touched subject. Author has in his own collection some 2000 such works.

Ellis, William Ashton, Life of Richard Wagner. Vol V. Demy 8vo. pp. 460. London, Kegan Paul, 1906. 16s.

This very free version of "Glasenapp" (see II, 179, Feb. 1901, and III, 375, June 1902), now become almost a separate production, still progresses. The London Wagner Society of 1883 for (which E. translated the Prose Works in literal translation) having dissolved itself, the expense of this work is borne by a few generous patrons.

Elstob, T. G., The Church, her music and services. London, Simpkin, 1907. Crown 8vo., 68 pp. 1/.

Practical hints for clergy, organists, choirmasters, and choirs.

English Catalogue of Books for 1906. London, Low, 1907. Royal 8vo. 312 pp. 6/.

See full description of this important enterprise at VIII, 201, Feb. 1907.

Digitized by Google

Fleury, Alexander, S. J., Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. (Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von L. Bonvin, S. J.) Beihefte der IMG. II. Folge, Heft 5, 8°, 67 S., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 2,—.

Flood, W. H. Grattan, History of Irish music. 2nd. ed. Crown 8vo. pp. 374. Dublin, Browne and Nolan, 1906. 6s.

Gedalge, André, Lehrbuch der Fuge. Erster Teil: Die Schulfuge. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen von Ernst Stier. Braunschweig, H. Litolff, 1907. ℳ 13,50.

Gilman, Lawrence, Music of tomorrow, and other studies. London, Lane, 1906. 12mo. 154 pp. 4/6.

Göllerich, Aug., Beethoven. 3. veränd. Aufl. Mit 1 Heliograv., 6 Vollbildern in Tonätzg. u. 7 Fksms. in »Die Musik«. Kl. 8°, 1. Band, IV, 85 S. Berlin, Marquardt & Co. 1907. ℳ 1,50.

Golther, Wolfg., Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und d. neuen Zeit. 8°, III u. 465 S. Leipzig, S. Hirzel, 1907. ℳ 8,50.

Graef, Herm., Deutsche Volkslieder. Eine ästhetische Würdigung. 8°, 142 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1907. ℳ 3,—.

Grunsky, Karl, Musikästhetik. Kl. 8°, 178 S. Nr. 344 in Sammlung Göschen. Leipzig, G. J. Göschen. 1907. ℳ —,80.

Hadow, G. E. and W. H., The Oxford Treasury of English Literature. Vol. 2, Growth of the Drama. Oxford University Press, 1907. Crown 8vo., 424 pp. 3/6.

Hamer, S. H., Analysis of Wagner's "Ring". London, Cassell, 1908. Quarto. 2/6.

Henderson, W. J., Art of the singer. Crown 8vo. pp. 280. London, Murray, 1906. 5s.

Practical hints about vocal technique and style.

Herold, Max, Vesperale. Nachmittags- und Abendgottesdienste mit und ohne Chor. I. Advent bis Ende der Passion. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage. Gr. 8°, 154 S. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1907. ℳ 2,40.

Hibeh Papyri, Part I. 4to. Oxford University Press, 1906. £ 2.5.0.

The latest record of the Egypt Exploration Fund. Ed. by Bernard Pyne Grenfell, etc.

Hoffmann's, E. T. A., Musikalische Schriften, herausgeg. v. Edgar Istel. 8°, 310 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1907. ℳ 2,50.

Von den Musikbüchern der Sammlung »Weisheit und Schönheit« ist die Herausgabe der Hoffmann'schen musikalischen Schriften die einzige, die wirklich Wert hat. Die Ausgabe ist recht verdienstlich, und wenn der Herausgeber Dr. Edgar Istel im Vorwort nicht selbst schon seine Verdienste in gehöriges Licht gesetzt hätte, so könnte hier noch einiges zu seinem Lobe gesagt werden. Doch sei noch einer gewissen Korrektheit des Textes und der Notenbeispiele, die in der bisher allein zur Verfügung stehenden Ende'schen Ausgabe recht mangelhaft waren, und des geschmackvollen Gewandes der Ausgabe Erwähnung getan.

Mit der Zusammenstellung der in dieser Ausgabe abgedruckten Schriften Hoffmann's bin ich nicht einverstanden. Zunächst wird man bei näherer Durchsicht des Inhalts durch das Fehlen der vier musikalischen Novellen »Ritter Gluck«, »Don Juan«, »Die Fermate« und »Rat Krespel« überrascht, die ja den Ruhm des Musikschriftstellers Hoffmann zum wesentlichen mit ausmachen, und der Trost, daß man sich diese Novellen, in einem im Laufe dieses Jahres erscheinenden Heft der Reclam'schen Universalbibliothek vereinigt, noch dazu kaufen kann, entschädigt nicht. Dann enthält die Ausgabe trotz der gegenteiligen Versicherung Istel's, Aufsätze von ephemerem Interesse, und schließlich wird das Gesamtbild der musikalischen Anschauungen Hoffmann's getrübt durch minder gelungene Arbeiten. Wer kennt heutzutage die Opinski, die Braun, die Wilms? Wird wirklich jemand das Bruchstück aus der Novelle »Die Automate« mit großem Interesse lesen? Diese Schriften hätten weggelassen werden können, oder der Heraus-

Digitized by Google

geber hätte nur die auch in ihnen enthaltenen, wertvollen Äußerungen zum Abdruck bestimmen und als eine Art von aphoristischen Bemerkungen zusammenstellen sollen. Ein gleiches Auswahlverfahren aus den in dem Teile »Beethoveniana« zusammengestellten Rezensionen hätte dem Buche in seinem Werte eher genützt als geschadet. Die Aufsätze Hoffmann's sind sehr ungleichwertig; manches ist für die damalige Zeit mittelmäßig, für unsere Zeit fast schwach; so wird Hoffmann in der Besprechung der Pastoralsinfonie Beethoven ganz und gar nicht gerecht, und er gibt bei Behandlung des 1. und 3. Teiles der Sinfonie Beispiele, wie keine Analysen geschrieben werden sollen; dem Geiste des 3. Satzes steht er völlig ratlos gegenüber. Wie Istel diese Besprechungen »Meisterwerke musikalischer Analyse« nennen kann, ist mir unverständlich; hier vermißt man wirklich Hoffmann's phantasievollen Geist, das ist ein Klebenbleiben am äußeren Notenbilde, wo fast jeder Modulation Beachtung geschenkt wird[1]. »Leuten im Vorhof des Tempels« — diese Ausgabe soll eine populäre sein — wird davon gewiß das meiste unverständlich bleiben. Die schon tiefer eindringende Besprechung der Coriolan-Ouvertüre wird auch nur diejenigen Leser befriedigen, welche Wagner's geistvolle Worte nicht kennen. Es ist keine Frage, daß die wertvollste der Beethoven betreffenden Arbeiten die ist, welche als »Beethoven's Instrumentalmusik« in dem II. Teile der »Kreisleriana« steht und hier, wo Hoffmann seine dichterischen Kräfte mit in Anwendung bringt, rechtfertigt er seinen Ruf als Beethovenkenner in würdiger Weise.

Hätte der Herausgeber in seiner Verehrung Hoffmann's — um nicht Überschätzung zu sagen — die mindere Bedeutung einzelner Arbeiten nicht übersehen, so hätte er für die oben erwähnten Novellen auch noch Platz in seinem Buche gefunden. Er hätte auch dann gewiß nicht die Kritik Hoffmann's über den »Freischütz« mit aufgenommen, die der journalistischen Verpflichtung Hoffmann's als Theaterrezensent ihr Dasein verdankt. Da, selbst (!) bei einer populären Ausgabe, nur wertvolle Arbeiten aufgenommen werden dürfen, und der Herausgeber diese Freischützbesprechung selbst als »allzu rasch und unbesonnen hingeschrieben« und »nicht unter einem guten Stern entstanden« bezeichnet, so ist ihre Aufnahme unbegreiflich. Der Herausgeber behauptet aber, daß Hoffmann Weber volle Gerechtigkeit habe widerfahren lassen, während er den Textdichter Kind mit bitterem Spott übergieße. Nun wird in der Kritik von der Weber'schen Musik zwar gesagt, daß »seit Mozart nicht Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben« sei als »Fidelio« und »Freischütz«, gleichzeitig aber auch, daß sie zwei Plagiate enthalte, und zwar Stellen Spontini'scher Musik, was Weber unbedingt sehr scharf treffen mußte, denn dieser war mit seiner echt deutschen Art der ausgesprochene Gegner dieses Italieners. Hoffmann war mit Weber befreundet, zugleich aber ein glühender Verehrer Spontini's, und war freilich, bei Besprechung des Freischütz, in sehr unerquicklicher Situation. Einige Wochen vor der epochemachenden Aufführung des »Freischütz« war Spontini's »Olympia« mit weit geringerem Erfolge gegeben worden, und der Sieg des Deutschen mußte einem Verehrer Spontini's höchst unlieb sein, zumal da ein bei der Erstaufführung des »Freischütz« unter das Publikum verteiltes Gedicht, das sich gegen Spontini richtete, die Gefolgsmänner Weber's zu noch heftigeren und spöttischen Gegnern des Italieners machte. Der Verfasser des Gedichts war unbekannt[2], und mancher Gegner Weber's hielt Weber selbst für den Autor. Schon bei einem Fest nach der Freischütz-Aufführung zu Ehren Weber's fielen mehrere spöttische Äußerungen Hoffmann's, so über den »Takt des Blinzelns der Eule« und über den »Bierbrauer Wauer-Kuno«, auf, und es ist kein Zweifel, daß bei Abfassung der Freischützkritik seine Feder öfters von der Erbitterung über die Niederlage Spontini's geführt wurde, und daß so »manche galige Wendung einfloß«. Der Herausgeber wundert sich, daß Hoffmann für die Romantik des Freischützstoffes gar nichts übrig hatte, »die in ihm doch vielfach verwandte Saiten hätte zum Erklingen bringen müssen«, und versucht Hoffmann's Ablehnen des Stoffes damit zu rechtfertigen, daß Hoffmann's literarische Tätigkeit völlig getrennt gewesen wäre »von seinem musikalisch-dramatischen Empfinden, das durchaus in klassischen Formen seine höchste Befriedigung« gefunden habe und »diese selbst in der romantischen Oper« nicht hätte missen wollen. Dabei ist Hoffmann's glücklicherweise neuerstandene romantische Oper »Undine« in vieler Beziehung losgelöst von klassischer Form und durchaus neu und wie derselbe Herausgeber sagt, steht in

1 Man lese z. B. S. 165.

2 Als solcher gab sich 1864 Fr. Förster kund, doch liegt im Körner-Museum zu Dresden ein Manuskript des Gedichts, wonach Fr. Kind, der Textdichter selbst, der Verfasser ist.

Digitized by Google

Mittelpunkt der Handlung »Kühleborn als gewaltiger, unversöhnlicher Elementargeist, in dämonischer Größe sich aufreckend«, »finden sich Stellen von erschütterndem Ausdruck, verstärkt durch unheimliche Instrumentalfarbenmischungen tiefer Holzbläser (zum erstenmal vor Weber!), geteilter Violoncelli und Pianissimo-Blechbläser«, erinnert der »Augenblick, wo Kühleborn sich für einen Schneider ausgibt, . . . in der kühnen Intervallführung schon an Wagner«, steckt überhaupt viel »Zukunftsmusik« in dem Werke. Hat hier wirklich Hoffmann's »musikalisch-dramatisches Empfinden durchaus in klassischen Formen« seine Befriedigung gefunden?

Die Freischützbesprechung ist mit ihrer gänzlich verunglückten Kritik des Textes — es scheint fast, als habe Hoffmann für die Volkssage kein Verständnis haben wollen; wie herrlich führt er uns oft durch das angrenzende Land des Märchens! — und mit ihren »galligen Wendungen« geeignet, den Wert des Buches bei kundigen Lesern herabzudrücken.

Die Anmerkungen hinter jeden Teil der Schriften anzufügen, ist unpraktisch; wenn auch der Eindruck des sonst gleichmäßig bedruckten Blattes etwas beeinträchtigt wird, so ist ein Abdruck der Anmerkung unter dem Strich vorzuziehen, zumal da der Herausgeber die leidige Gewohnheit hat, auf schon gebrachte meist kurze Anmerkungen zu verweisen[1]), wobei leicht Ungenauigkeiten entstehen[2]). Daß der »alte Tonsetzer« (S. 287), der über Gluck das angegebene harte Urteil fällte, Händel war, hat der Herausgeber unterlassen anzumerken; die dort noch erwähnte Köchin muß — der Wahrheit des Ausspruches Händel's gemäß — in einen Koch verwandelt werden; die Anekdote scheint Hoffmann nicht mehr in der reinen Gestalt gekannt zu haben.

Wenn wir nun noch einiges zu Vorwort und Einleitung des Herausgebers sagen, so ist zunächst zu erwähnen, daß der wiederholte Abdruck der sowohl in »Beethoven's Instrumentalmusik« wie in den »Beethoveniana« enthaltenen Stellen bei den Rezensionen über Beethoven unterblieb. Entgegen der Behauptung des Herausgebers, der die ausgelassenen Absätze genau in den Anmerkungen angegeben haben will, stellen wir fest, daß zwei von den drei hierhergehörigen Anmerkungen an Unklarheit nichts zu wünschen übrig lassen, insofern, als da auf Satzteile der Hoffmann'schen Aufsätze verwiesen wird, die in den Schriften nicht zu finden[3]) sind. Den Aufsatz über Olympia bezeichnet Istel als von »geradezu unschätzbarem Werte« und stellt ihn sogar mit Wagner's »Oper und Drama« zusammen; Hoffmann sei »seinerzeit um mindestens ein halbes Jahrhundert« vorausgeeilt, Istel nennt ihn »einen Johannes der deutschen Musik, deren großen Erfüller und Vollender, Richard Wagner, er, beseelt vom Geiste Beethoven's, zu seiner gewaltigen Mission vorbereitete« — alles etwas zu gut gemeinte Urteile. Von Rochlitz wird behauptet — ohne Beweisgründe —, er habe über seine Beziehungen zu Hoffmann einen durch »vielfach sogar bewußte Unwahrheiten sich auszeichnenden Aufsatz« veröffentlicht, und ein Weber'scher Ausspruch über die Novelle »Don Juan« wird zugunsten Hoffmann's geändert[4]). Wie weit übrigens Urteile mitunter auseinandergehen, beweist folgendes: Istel rühmt die Hoffmann'sche Übersetzung der Spontinischen »Olympia« als »ein wahres Meisterstück mustergültiger Übersetzungskunst«, und an anderer Stelle[5]) lesen wir: »Bei gutem Mut erhielt sich das gesamte Personal dabei (nämlich während der Probe) durch Scherze über den Text der Oper, den E. T. A. Hoffmann in wahrhaft barbarisches Deutsch übertragen hatte«.

In seinem Endurteil über Hoffmann kommt Istel zu den Worten: er (Hoffmann) ist der Vater der Musikschriftstellerei im modernen Sinne, die er von den Fesseln einer trocken-zunftmäßigen Betrachtungsweise erlöste usw. Solchen Schlagworten stehen die Leser meistens machtlos gegenüber; Istel verkennt aber bei seiner übertriebenen Anerkennung der Hoffmann'schen

1) So steht als Anmerkung 35 bei Teil III, S. 220: vgl. Anmerkung 23 zum II. Teil. Ich schlage nach, finde endlich auf S. 158 bei Anmerkung 23 angegeben: Gunsterschleichung. Wäre es nicht besser gewesen, das kurze Wort bei Teil III, Anmerkung 35 noch einmal zu drucken? usw.

2) Bei Teil II, Anmerkung 26 steht: vgl. Teil I, Anmerkung 43. Bei Teil I, S. 63, gibt es überhaupt nur 22 Anmerkungen, infolgedessen geht die Anmerkung verloren.

3) S. Anmerkung 18 und 20 des III. Teils.

4) Bei Weber heißt es (Besprechung der »Undine«): »Wer mit diesem Phantasieglutstrom so Mozart's Geist erfühlen konnte«; bei Istel: die Novelle »Don Juan«, in der er nach Weber's Ausspruch »mit unerhörtem Phantasieglutstrom.... Mozart's Geist erfühlte.«

5) Max Maria v. Weber's Biographie seines Vaters. 2 Bd., S. 616.

musikschriftstellerischen Leistungen ganz die Bedeutung anderer tüchtiger Männer jener Zeit. Damit wird Hoffmann selbst ein schlechter Dienst erwiesen, denn bei kritischen Geistern wird diese einseitige Betonung der wertvollen Seiten Hoffmann's einem skeptischen Kopfschütteln begegnen und dem guten Zwecke des Buches entgegenarbeiten. Wenn Hoffmann auf ein zu hohes Piedestal gestellt wird, wohin sollen dann Männer wie Hiller, Reichardt, Rochlitz und C. M. v. Weber gestellt werden?

Hoffmann's im allgemeinen noch zu unbekannte Bedeutung als Musikschriftsteller[1]) rechtfertigt eine in schmuckem Gewande erscheinende Neuausgabe der musikalischen Schriften vollkommen, denn die Freude, mit der das Buch erwartet wurde, beweist, daß eine solche Publikation einem langgefühlten Bedürfnisse entsprach. Um so mehr hätte man gewünscht, daß die Ausgabe auch allen wissenschaftlichen Forderungen entsprochen hätte, da man diese auch an populäre Ausgaben stellen muß.

Georg Kaiser.

Hymns from the East. Ed. by J. Brownlie. London, Gardner, 1907. Crown 8vo., 142 pp. 3/6.

"Cantos and suggestions" from the service-books of the Eastern Church.

Irish ancient music. Ed. by P. W. Joyce. New ed. London, Longmans, 1907. 4to. 3/.

Contains 100 Irish airs not before published, etc.

Jahresbericht, 18., der Mozart-Gemeinde pro 1906. Vorgetragen u. genehmigt bei dem am 22. IV. 1907 abgeh. Mozarttage. Lex. 8°, 95 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1907. ℳ —,75.

Joyce, P. W., Story of ancient Irish civilization. London, Longmans, 1907. 12mo. 188 pp. 1/6.

See Irish ancient music.

Kietz, Gust. Adph., Richard Wagner in den J. 1842—1849 u. 1873—1875. Erinnerungen. Aufgezeichnet v. Marie Kietz. 2. [Titel]-Ausg. 8°, V u. 225 S. m. 2 Vollbildern. Dresden, C. Reissner, 1907. ℳ 3,—.

Marsop, Paul, Weshalb brauchen wir die Reformbühne? Ein Versuch. 8°, 31 S. München, G. Müller 1907. ℳ —,60.

Mason, D. Gregory, The Romantic Composers. Crown 8vo. pp. 366. London, Macmillan, 1907. 7s. 6d.

Meisterführer. Berlin, Schlesingersche Buchh. Nr. 1. Beethoven's Symphonien, erläutert m. Notenbeispielen v. G. Erlanger, Prof. Dr. Helm, A. Morin, Dr. Radecke, Prof. Sittard u. Musikdir. Witting, nebst e. Einleitg.: Ludwig van Beethoven's Leben u. Wirken m. besond. Berücksicht. seines Schaffens als Symphoniker v. A. Pochhammer. Neue Aufl. 8°, 222 S. 1907. Geb. in Leinw. ℳ 1,80.

Merkel, Johs., Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik. Für seinen Unterricht verf. Gr. 8°, III u. 68 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. ℳ 2,50.

Mills, Wesley, Voice production in singing and speaking, based on scientific principles. Montreal, 1907. Small Demy 8vo., pp. 282. 7/6.

A work with many anatomical illustrations. Author is Prof. of Physiology, Mc Gill University.

Moore, E. Hamilton, English Miracle Plays and Moralities. London. Sherratt and Hughes, 1907. Crown 8vo. 106 pp. 3/6.

Definitions, derivations, authorship, mechanism of production, etc. An interesting volume by a painstaking authoress.

Newman, Ernest, Musical studies. London, John Lane, 1906. Crown 8vo. 304 pp. 5/.

Reprints with considerable alterations. There is a study of Berlioz and the romantic movement, a full analysis of programme music in the past and in the present; with essays on Faust in music, Herbert Spencer on the origin of music, Maeterlinck and music, Richard Strauss and the music of the future, etc.

Newmarch, Rosa, Poetry and Progress in Russia. London, John Lane, 1907. Demy 8vo., pp. 270.

1) Ich verweise hier noch auf die bei Istel nicht erwähnte, vorzügliche populäre Schrift von Hans von Wolzogen: E. T. A. Hoffmann und Rich. Wagner, Harmonien und Parallelen; Deutsche Bücherei. Bd. 63.

Digitized by Google

Russia is the theme of today, and perhaps of the never-ending tomorrow; for while she contains a sixth of the world and a fourteenth of its inhabitants, she is a union of East and West for which no scarf-weld has ever yet been devised. At bottom of the national Russian character lie steadily the three prime instincts, common to humanity, directed towards Czar (order), Church (faith), and People (family). But the complex superstructure is to travellers' eyes only an interesting phantasmagoria: — the intense hospitality, the garden-table and ever-boiling samovar, the wild independent provincial life like a Brontë novel, the intellectual men and women beautifully gifted and yet but grown-up infants, the censors plying an impossible trade, the phonetic tongue, the tedious insupportable winter, the long-booted peasant-men and peasant-women. The very literature itself is so immense as to be barely classifiable, though one recognizes its luminous history, its fascinatingly prosy prose-fiction, and its highly-polished lyric poetry. — Present authoress attempts no general survey of Russian poets, but presents biographical and appreciatory notices of several, who in a measure indicate national assimilation of the West. For her purpose she divides them into earlier than Pushkin, romantic, popular, slavophil (specially), and decadent. Thus the following: — "a". The poets before Pushkin from Trediakovsky (1703—1769) to the celebrated Joukovsky (1783—1852) who was half a Turk, and the less known Batioushkov (1787—1855), the "Russian Keats", who was for his last 33 years insane. "b". Alexander Sergejevich Pushkin (1799—1837), the "Russian Byron"; from his race, which was half negro, and his Christian name, he might almost have been called the "Russian Dumas"; fed from childhood upwards from the golden spoon of officialdom, he had an indifferent if not rascally career, and was periodically saved by friends for the sake of his genius alone; he died in a duel, much in the Lensky fashion; the first really nationally-writing poet, as Glinka was the first national composer. Michael Yourievich Lermontov (1814—1841), called the "Poet of the Caucasus", and also the "Russian Walter Scott"; was really a Scottish "Learmont" by descent; equally with Pushkin an ill-regulated "aristocrat"; his cynical muse became known to the world through Bodenstedt's translation of 1842; died likewise in a duel of the same sort; Rubinstein set his "Demon" as an opera. "c". Alexei Vasilivich Koltsov (1809—1842), the "Russian Burns", son of a tallow-merchant of Voronezh, the writer of exquisite lyrics bearing on homely peasant life. Nicholas Alexivich Nekrásoff (1821—1877), the "Russian Wordsworth", really a Pole, a realist and the poet of women and the poor. Ivan Sareich Nikitin (1824—1861), the "Russian Crabbe", innkeeper and bookseller, also of Voronezh. "d". Alexis Stepanovich Khomiakov (1804—1860), the "Slavophil" by preeminence. "e". Simon Nadson (1862—1886), a gifted Jewish youth, classed by authoress as decadent. It will be seen that the average life-time of five out of the last seven, viz. Pushkin, Lermontov, Koltsov, Nikitin, and Nadson, was just 31 years; and that the majority of all here mentioned were not really Russians. — Authoress, well-known for her writings about music and herself a poetess, treats the whole subject with distinction and with never-failing purity of diction. Of the very attractive illustrative translations, some of important length, about 30 are by authoress, 5 are by William Richard Morfill, Taylorian Curator, Oxford, and 4 are by Helena C. Frank. English composers might do worse than set these translations, and no musician can turn away from a book which contains a clear-cut silhouette of the author of Eugene Oniéghin. But the application is wider. "The Russian poets", says authoress, "have kept alive that flame of pure idealism without which a country is desolate, even in the hour of political and commercial prosperity". Idealism is only another name for inspiration, and all inspiration belongs to one and the same family.

Norlind, Tobias, Wadstena klosters veckoritual (schwedischer Text, aus Zeitschr. »Samlaren«. 1907).

Das Wochen-Ritual des von St. Birgitta begründeten Klosters Wadstena am Wetternsee in Schweden gehört zu den interessantesten Überresten des schwedischen Mittelalters (14. Jahrhundert). Früher von literarischer Seite eingehend untersucht, ist es nun auch musikalisch, d. h. musikbibliographisch, durch die vorliegende Abhandlung des jungen schwedischen Musikforschers behandelt worden. Der Verf. gibt ein genaues Verzeichnis über alle in Frage kommende Handschriften, welche sich meistens in der in musikliterarischer Beziehung so überaus reichen Universitätsbibliothek zu Upsala befinden. Von besonderem musikgeschichtlichen Interesse sind die hier vorkommenden Vorschriften über Ordnung und Ausführung der Kirchengesänge. Wie die meisten Klöster verhält sich auch dieses neugegründete schwedi-

Digitized by Google

sche Brigittinerkloster der aufkommenden Mehrstimmigkeit sehr konservativ. Für die damaligen orthodoxen Anschauungen sind die Verbote gegen Mehrstimmigkeit (Discantus) und Anwendung der Orgel sehr bezeichnend — die heil. Birgitta spricht sich persönlich gegen diesen Greuel aus. Der Lauf der Zeit ließ sich jedoch nicht lange aufhalten. Hundert Jahre später, bei der feierlichen Translation von St. Catharina, wurde in Wadstena mehrstimmig gesungen, ja selbst von der fernen Insel Island haben wir aus dieser Zeit ein *Credo* in regelrechtem Discantus (Sammelbände IMG. I, S. 352 ff.) Die Abhandlung Norlind's gibt viele interessante Details. So z. B. der Name der ersten Nonnen-Chorregentin des Kloster Wadstena, »*Magistra omnium aliarum*«, Christina Niclassadotter, in moderner schwedischer Sprache — Kristina Nilsson! Angul Hammerich.

Omond, Th. St., English Metrists in XVIII & XIX cent. Oxford University Press, 1907. Crown 8⁰, 282 p. 6/.

Preliminary works by same author were fully reviewed at VI. 444, 445, July 1905. Present is a complete sketch of English prosodiacal criticism during last 100 years. No such report on progress of metric al science has appeared in any language.

Oxford English Dictionary. Oxford University Press, 1907. In progr. 4⁰.

The greatest of all English dictionaries. Current part is Piper — Polygenistic; 5536 words and 20,848 quotations. "Play" alone takes 17 columns. Total work to date 215,128 words and 1,024,554 quotations. Editor in chief is James Augustus Henry Murray, b. 1837 in Scotland, a schoolmaster there till 1885, when moved to Oxford for this work. A to C appeared 1888—1893.

Patterson, Annie W., Chats with music-lovers. London, Laurie, 1907. Crown 8vo., 192 pp. 3/6.

One of Music-lover's Library. On a multiplicity of practical subjects; as how to listen, read, prepare for examinations, get engagements, appear in public, conduct, teach, publish, etc. Unaffected style, and much to the point.

Pazdírek, Fr., Universalhandbuch der Musikliteratur. Lex. 8⁰. Vol. VII—X, S. 169—531; XVI, 384 S.; S. 385—616, XVII u. S. 1—104 u. S. 105—472. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. 1907. Je ℳ 12,—.

Pirro, André, L'Esthétique de J. S. Bach, thèse pour le doctorat, présentée à la Faculté des Lettres de Paris. Gr. in 8⁰. 540 p. Paris, Fischbacher. Fr. 10.

L'ouvrage de M. André Pirro sur l'Esthétique de J. S. Bach, qui a valu, en Juin dernier, à son auteur le titre de docteur ès-lettres, en Sorbonne, avec la mention très honorable, est un des meilleurs travaux qu'ait produits jusqu'ici la musicologie française. C'est le fruit de plus de dix années d'études patientes et passionnées. L'auteur s'est non seulement nourri de l'œuvre de J. S. Bach, mais de celle des grands précurseurs allemands, italiens et français, qui ont contribué à former le génie de J. S. Bach. Il s'est rendu aussi familier avec la langue et la pensée allemandes du XVII^e et du XVIII^e Siècles qu'avec la musique du même temps. Bref, il s'est refait, autant que possible, l'intelligence et la sensibilité du grand artiste qu'il avait à étudier.

Le point de vue d'où il s'est placé pour juger l'œuvre de J. S. Bach est des plus intéressants. M. Pirro considère la musique de J. S. Bach comme un langage précis, et il entreprend de déterminer exactement les éléments de ce langage. Il étudie tour à tour les motifs musicaux, leur direction, leur formation, leurs rythmes, les mélodies simultanées, le commentaire de l'accompagnement instrumental, l'orchestration, les formes de composition, employés par J. S. Bach. En un mot, comme il le dit lui-même, il a essayé de dresser une sorte de «dictionnaire de la langue musicale de Bach». Il en analyse les termes principaux et en détermine la signification, d'une façon aussi précise que possible. Il met en pleine lumière ainsi le caractère non seulement psychologique, mais moral, voire moralisant et évangélique de l'œuvre de Bach. — M. Albert Schweitzer, dans son remarquable livre sur J. S. Bach le musicien-poète, était arrivé à des résultats à peu près analogues. M. Pirro démontre la même thèse, avec une rigueur de méthode et une abondance d'exemples tout nouveaux. Il met au premier plan le caractère essentiellement religieux de la pensée et de l'art de son héros. Il le représente avant tout comme un grand orateur chrétien, «qui n'a pas d'autre intention que de nous convaincre et de nous toucher», un prédicateur génial, qui s'est proposé de transmettre aux fidèles la substance sacrée des livres saints, et qui veut faire partager aux autres l'exaltation passionnée, que lui inspire la parole de Dieu. Il va jusqu'à dire que «le trait

Digitized by Google

essentiel de Bach est, parallèlement à son avidité de tout connaître des ressources de son art, la résolution entêtée d'en faire un outil de domination sur les esprits».

L'argumentation de M. Pirro, très serrée, et nourrie d'exemples musicaux, est en grande partie convaincante. Peut-être, dans l'entraînement de la thèse qu'il démontre, est-il un peu trop enclin parfois à tenir trop peu de compte, dans l'explication des œuvres, du souci de la construction architecturale, ou à le subordonner au souci dominant de l'expression musicale. Peut-être surtout, dans son analyse du génie de Bach, fait-il une trop grande part à la volonté, au raisonnement, aux dépens de l'instinct passionné. — Mais ce n'est là qu'une nuance à retoucher dans l'analyse de certaines pages de Bach; l'interprétation générale de sa pensée est toujours juste, et souvent profonde. Peu de portraits de J. S. Bach sont aussi incisifs et aussi vigoureux que celui que trace M. Pirro, dans son dernier chapitre: Bach, cantor allemand.

Entre tant de pages de ce livre, qui resteront comme un modèle de critique, deux chapitres m'ont paru particulièrement intéressants: — celui où M. Pirro cherche à préciser l'expression dans la musique instrumentale de Bach, en rapprochant diverses œuvres de musique pure d'autres œuvres de musique vocale de Bach, qui en sont sorties, et qui en donnent comme le commentaire, on pourrait presque dire parfois: la traduction juxtalinéaire. — L'autre est l'étude des précurseurs de J. S. Bach. La langue de Bach n'est pas tout entière de l'invention de Bach: c'était un instrument qu'il avait reçu de ses maîtres, et qu'il reforgea à nouveau, pour l'adapter de la façon la plus parfaite aux besoins de son expression personnelle. Comme le montre M. Pirro, «il avait su remonter jusqu'aux sources. Il s'était fait le disciple de tous les grands musiciens qui l'avaient précédé. Restant libre des contraintes qu'imposent à leurs élèves des précepteurs bornés et timides, il accueillait, répétait, ou renouvelait à son gré, dans son vocabulaire, chaque ressource d'expression qui lui paraissait efficace. Il ne détournait point d'ailleurs ces motifs empruntés de l'acception générale qui leur était attribuée. S'il différait des musiciens auxquels il les prenait, ce n'était point par la nature de l'intention, mais par la vigueur avec laquelle il la réalisait. Il cherchait beaucoup moins à innover dans le langage commun qu'à le parler avec plus d'énergie, n'ayant point le souci d'être rare, mais l'opiniâtre dessein d'être puissant . . .« — Aussi était-il essentiel de rechercher dans l'œuvre des grands précurseurs allemands, italiens et français les sources des expressions musicales, employées par J. S. Bach. C'est ce qu'a fait M. Pirro, non seulement dans un chapitre spécial sur les rapports de Bach avec la musique ancienne ou étrangère de son temps, mais tout le long de son ouvrage, où constamment nous pouvons suivre la genèse des termes musicaux de Bach, en remontant la chaîne des maîtres du XVII^e Siècle. Il y a là une abondance et une précision de documentation, qui est du plus haut intérêt pour l'histoire de la psychologie musicale, et qui forme une des parties les plus nouvelles de ce travail. La sûreté d'informations historiques de l'auteur, particulièrement en ce qui touche le XVII^e Siècle allemand, fait souhaiter que M. Pirro poursuive ses études sur les précurseurs allemands de J. S. Bach, et en fasse l'objet d'un ouvrage spécial.

Nous recommandons aux musiciens la lecture de ce beau livre, écrit dans un style élégant, avec une fraîcheur d'émotion, et souvent une grâce poétique, qui s'allie avec la rigueur scientifique de l'argumentation. C'est une œuvre faite avec amour; et la sincérité du sentiment n'en est pas moins attrayante que le grand et modeste labeur. Romain Rolland.

Pirro, A., Descartes et la musique. In 4°. p. 127 (Fischbacher 1907. Fr. 5).

Le »Compendium musices« de Descartes est un des ouvrages du maître qui ont peu retenu l'attention. Et il mérite cet oubli. Descartes s'y montre incertain, fuyant, incohérent parfois. C'est l'œuvre non seulement d'un jeune homme, mais encore d'un dilettante. M. Pirro l'entend aussi de cette façon, et s'abstient de voir dans l'auteur du Compendium, le philosophe du Discours sur la méthode. Il se contente donc d'analyser — et très finement — l'écrit de Descartes, et de le replacer dans le milieu musical qui l'inspira. La méthode essentiellement objective dont M. P. semble être un courageux défenseur dans la musicologie, devait ici trouver un sujet très convenable où l'érudition et l'esprit positif du critique se montrent tout à fait à l'aise. J. E.

Puffer, E. D., The psychology of beauty. London, Constable, 1907. Crown 8vo. 5/.

Putnam, G. Haven, The censorship of the Church of Rome. London and New York, Putnams, 1907. 2 vols., 870 pp.

Digitized by Google

Mainly the history of the Index librorum prohibitorum. The earliest such catalogue was a decree of a council held Rome, 494. The Popes took the matter up indirectly in 1546, directly in 1559 (Paul IV). For the last century, there have been statements of principle, rather than lists attempting to be exhaustive. Author's 10th chapter is on the censorship of the drama.

Reinecke, Carl, Aus dem Reich der Töne. Leipzig, E. A. Seemann. *M* 3,—.

Ricci, Vittorio, Solfeggi of the old Italian masters. Fourth Series, 3 parts. London, Joseph Williams, 1907. 4to., each about pp. 120. 5/. each.

Grove under "Sol-Fa" (dictionary, old edition) does not know why those syllables were chosen for the noun, which is a slip in his erudition. Rockstro under "Solmisation" (in the same) shirks the analogous question of the choice of "Sol-Mi". The reason for the former was that in the simplest or tetrachordal form of vocalizing to name-syllables, only the syllables sol, la, mi, fa were used (for c d e f, or for g a b c), and naturally the first and last of these syllables expressed the whole. The reason for the latter was this: — in the more elaborate hexachordal-modulating stage of vocalizing to name-syllables, change of syllables necessitated by modulating to sub-dominant or dominant was effected by altering the mutual tonality-values of the 2 last upper notes of the hexachord, g and a; now g, the jumping-off note, was for the moment Sol, and a became Mi if the transition was to sub-dominant (scale of F), and became Re if the transition was to dominant (scale of G); but the former was the more usual, hence the whole process was called Sol-Mi, or solmisation. — The Italian for English Sol-Fa is Solfeggio, and this originally meant, like Sol-Fa, vocalization to name-syllables. But as in time the Italians developed the system of vocalization to a single vowel-sound instead of to a set of name-syllables, the word "Solfeggio" dropped its proper meaning, and became merely a term for vowel-vocalization. This very confusing circumstance should be remembered in the following remarks.

At present day the average routine of an English singers's daily "voice-practice" may be said to consist of sound-sustaining (messa di voce, voice-mass), register-blending, exercises of general agility framed on the principle of a concentrated analysis of the elements of musical and so vocal figuration, and selected vocal embellishments. All these to "ah" or other vowel-sounds, or the same with some elementary consonantal additions, according to the taste or needs of the singer. The "solfeggi" (recte vocalizzi of the old Italian singing-masters, written when singing was at its zenith, were less severely analytical and more free, than modern-day "exercises" in short had more music in them. They may be added to any singer's practice-routine as a welcome relief. The Conservatoires of France and Belgium still depend principally on elaborate "solfeggi", with somewhat of solmisation proper applied at early stages. France has also been conspicuous for collecting and printing solfeggi; e. g. the "Solfèges d'Italie", 1 vol. edited by Levesque and Bêche (Paris, 1768) and the modern "Solfèges du Conservatoire", 8 vols., edited Ed. Batiste (Paris, Heugel).

Present author (a teacher and genial composer of Edinburgh and London) has been issuing with a London publisher under title "The Old Italian School of Singing", a very extensive collection of Italian solfeggi, which calls for serious attention from singers, amateurs of music, and music-historians. The first 3 Series, each devoted to needs of a separate voice (soprano or tenor, alto or bass, mezzo-soprano or baritone respectively), were noticed at Z. IV, 743, Sept. 1903. Present Series IV is for advanced students, and subdivided into 3 parts for different voices as above. Selections are from Italian singing-masters of XVII, XVIII, and early XIX centuries. As to author's direct sources: — Series I and part of II and III are mostly taken from MSS., partly from print, in Florence Conservatoire library; almost all the remainder are from Bologna Conservatoire library (MSS.), Paris ditto (MSS. and print), Dresden Royal Library (MSS.), and British Museum (MSS.); a few from the 1768 "Solfèges d'Italie" publication. Author will give later on a complete detailed indication of his sources. Solfeggios for 2, 3 and 4 voices, also small such for children, are in hand; and the collection will be still further developed. As to presentation, — clefs are reduced to modern use; figured basses are replaced by author's written-out accompaniments, judicious and musicianly. The volumes are engraved in excellent style.

It will be seen that a large mass of solfeggi hitherto unpublished here appear.

Richardson, A. Madeley, Modern organ accompaniment. London.

Digitized by Google

Longmans, 1907. Demy 8vo., 214 pp. 9/.

Roberts, J. Varley, Practical method of training choristers. New edition, Oxford University Press, 1907. pp 87, Super Royal 8vo. 4/.

There is something winning and artless about boys' voices, and these islands have exhibited good specimens almost as a speciality, ever since the days when Abbot Gregory in Rome made clerical puns about Angli, Deira and Aella. Boy's voices alone mix with the man's alto; without which in turn (for such is the effect of surroundings on the genesis of even quite technical style) English cathedral music would at once be vulgarized and lose its white purity. In this connection it would have been better if John Hullah's 1879 article "Alto" in Grove's Dictionary, shown at Z. I, 331, August 1900, to have been vitiated almost throughout by an error, had been re-written in the new edition (1904), instead of being tempered with square-bracket. But there are two grave defects in boy's voices. The first is that their chest voice, unlike the case of women, is their natural voice; and as this goes only up to about A on the treble stave, and is coarse at its best, all the working notes are by consqeuence the result of falsetto or shading. Few people who are enthralled by the "angel-voice" in cathedral or abbey realize that in the play-ground the boy talks and bawls at least a 6th lower. The second defect is this, that, with all deference to the physiological professors of voice-production, the largest factor in causing variations of voice-quality is mental and moral character; character begets will, and will causes this or that timbre to qualify a note or a strain; and thus singing is demonstrably the expression of individuality. But the boy-impubes, and his singing is over by the time he is 15, is a child, from whom it would be idle to expext character or expressly-directed emotion. To tell the truth, every chorister-boy starts, even where he does not end, with being a mere mellifluous machine. Thousands of women-singers have attained a quite respectable proficiency, and charmed home-circles, who never had a music-lesson in their lives; but an untaught chorister-boy is unthinkable. Against these difficulties the church choirmasters of England have waged ceaseless war for probably 15 centuries, and it is due to their energy that the boy-voices of England, to a large extent a manufactured article, excel those of all other countries. — Present author has been for the last 25 years organist and choirmaster of Magdalen College, Oxford. He has had the initial advantage that the boys, owing to the conditions made and the education offered, all belong to the upper middle class; but it proceeds from his skill, and almost theopneustic zeal, that the reputation of the choir, always unique, has never been so high as it is now. Book goes into all practical details. Unnecessary to particularize. It may surprise non-experts to learn that, using as they do a falsetto voice, choristers vocalize to oo rather than ab, and practise all their passages downwards (so as to increase its downward compass). Nevertheless author recommends that monotone reciting be done on chest-note shaded; certainly it makes a considerable difference which they do.

Schiele, Frdr. Mich., Minnesang und Volkslied. Zum Schulgebrauch in Lehrer- u. Lehrerinnenseminaren ausgewählt u. hrsg. [Aus: »Dürr's deut. Bibliothek«.] 3. Aufl. Gr. 8°, 115 S. Leipzig, Dürr'sche Buchh., 1907. ℳ 1,—.

Scottish Ballads. Ed. by Frank Sidgwick. 3rd. series. London, Bullen, 1907. 12mo., 236 pp. 3/6.

Popular ancient ballads.

Soldene, Emily, Theatrical and musical reminiscences. New ed. Crown 8vo., pp. 318. London, Clark, 1906. 3s. 6d.

Somerset folk-songs. 3rd. series. 4to. pp. 94. Taunton, Barnicott, 1906. 5s.

Collected and ed. with p. f. accompaniment by Cecil J. Sharp and Charles L. Marson.

Souttar, R., History of mediaeval peoples. London, Hodder 1907. Royal 8vo., 690 pp. 12/.

From dawn of Christian era to fall of Constantinople.

Stratton, Stephen S., Niccolo Paganini, his life and work. London, "Strad" office, 1907. Demy 12mo., 214 pp. 5/.

Symonds, John Addington, Mediaeval Latin student-songs, transl. into English verse. London, Chatto, 1907. Royal 16mo., 208 pp. 1/6.

Published in 1884, and since out of print.

Digitized by Google

Taylor, T. Hilhouse, Parsifal, a romantic mystery-drama. Crown 8vo., pp. 150. Sydney, Angus and Robertson, 1906. 3s. 6d.

Tilney, F. C., Story of "Lohengrin". Photogravure illustrations. London, Routledge, 1907. Demy 8vo., 96 pp. 3/6.

Tunison, J. S., Dramatic traditions of the Dark Ages. London, Unwin, 1907. Crown 8vo. 5/6.

Turnbull, J., Musical genius and Religion. London, Wellwood, 1907. Large Crown 12mo., 140 pp. 3/6.

Wagner-Kalender auf d. J. 1908. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 1,—.

Watson, A., The Savage Club, its history. London, Unwin, 1907. Demy 8vo., 340 pp. £ 1.1.0.

Westminster, R. C., Cathedral. London, Unwin, 1907. 4to. 6/.
Criticism by an anonymous architect.

Whitney, J. P., The Reformation. London, Rivingtons, 1907. Crown 8vo., 510 pp. 5/.
Outline of history of the Church from 1503 to 1648.

Wolff, Ernst, Robert Schumann, mit 10 Vollbildern in Tonätzung und 6 Faksimiles. Kl. 8°. 87 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co. (Bd. 19 aus Rich. Strauss' Sammlung »Die Musik«.) Kart. ℳ 1,50; geb. 3,— [Nov. 1906].

Der vorwiegend anerkennenden Beurteilung von des Verf. viel umfangreicherer Mendelssohn-Schrift (VII 297) schließe ich mich betreffs vorliegender an; das dort beanstandete annalistische Verfahren hat W. hier beschränkt (so in Kap. 3, 6—8). Das Literatur-Verzeichnis, S. 87, bietet eine gute Auswahl der deutschen Schriften (18 Nummern); ich vermisse von wichtigen nur die von P. Möbius über S.'s Krankheit, 1906. — Kap. 1 gibt die Jugendgeschichte bis zum Verlassen des Gymnasiums. Hier hat W. nur eine wichtige Tatsache nicht beachtet: die Mitteilung Kalbeck's über die Art, wie Sch. im Frühsommer 1827 Schubert's Lieder kennen und schätzen lernte (Österr. Rundschau 1883, S. 33). — Kap. 2 behandelt die Studentenzeit und die der Ausbildung zum Berufmusiker, bis 1833; ferner die gleichzeitigen Klavierwerke. Bei der Erwähnung des Briefwechsels mit Wiedebein 1828 wäre etwas über dessen Lieder erwünscht; denn wir besitzen kein sachverständiges neueres Urteil über das freilich schwer erreichbare Heft. Eine Nummer daraus steht in späteren Auflagen von Fink's Mkl. Hausschatz (10. Aufl., c. 1892, Nr. 957): »Wär' ich ein Stern, ich wollt' ihr leuchten« von Jean Paul, die in ihrer zarten Schwärmerei wirklich auf S. vordeutet. — Kap. 3 (S. 16 u. 25) betrifft die Tätigkeit als Kritiker und Redakteur seit April 1834 (bis in 1844) und die Vorbereitungen dazu seit Dez. 1831; hier hat W., unbeschadet seiner Selbständigkeit, die beste Literatur gut verwertet (was auch von der biographischen Darstellung gilt). Nur in einer Beziehung gibt er Unzulängliches, wie freilich hier bräuchlich: er läßt die Vorläufer des Geistes von S.'s Zeitschrift unbeachtet. Namentlich Marx' Berliner allgem. musikl. Zeitung von 1824—30 kommt hier in Betracht; auch Rellstab's Iris im Gebiet der Tonkunst, 1830—41 (wenigstens verfolgte diese den modischen Schund in Klavier und Liedermusik); ferner bietet die Cäcilia derartiges. — Kap. 4: »Sturm und Drang« schildert zunächst die Beziehung zu Ernestine von Fricken und die Anfänge der zu Klara Wieck. Dann bespricht es die Klavierwerke von 1834 bis Ende 1839 (die der Wiener Zeit erst S. 44) auf S. 28—37 so eingehend, wie die knappe Haltung des ganzen es erlaubt und mit verständnisvoller wie warmer Würdigung; dies gilt für alle Schätzungen der Werke. Dann werden die polyphonen Klavierwerke angeschlossen, meist von 1845, und die wenigen noch späteren zwei- und vierhändigen. — Kap. 5 ist ganz der Beziehung zu Klara gewidmet, bis zur Ehe; auf Grund der neueren Veröffentlichungen verurteilt W. das Verhalten Wieck's so entschieden, wie das jetzt alle Sachverständigen tun, außer dessen Advokaten. — Kap. 6 (S. 49—53) behandelt S. als Komponisten einstimmiger Lieder usw., dabei fast ausschließlich die aus seinem »Liederjahr« 1840 berücksichtigend. Urteilsfähigen, denen eingerostete Meinungen nicht maßgebend, lege ich dagegen meine Überzeugung zur Prüfung vor: daß ein beträchtlicher Teil der späteren Lieder (zahlreich von 1849—52), die bräuchliche mitleidige Mißachtung nicht verdient. Das erklärt sich so, daß selbst in dieser Zeit des Nachlassens S. in guten Stunden es noch vermochte, kleine Meisterwerke zu schaffen, während seine Kraft für größere Werke oft nicht mehr ausreichte. — W. stellt S. beim Lied neben Schubert (wie es lange bräuchlich war) und über Franz,

Digitized by Google

Brahms, Wolf; ich versuchte nachzuweisen (Rhein. Mk.- u. Theat. Ztg 1906, 296—7, daß hier gegen die Schätzung Schubert's neuerdings die Schumann's abnimmt, obgleich dieser noch immer bei denen gleich nach Schubert steht. — In Kap. 7 werden außer den 3 Sinfonien von 1841 die zwei späteren (1846 und Ende 1850) gewürdigt, wobei W. ihre Vorzüge gegen neuere Mißachtung kräftig verteidigt, auch betreffs der Klangwirkung. Solche Urteile beweisen nur, »wie sehr jetzt die äußerlichste Technik auf Kosten der wahren geistigen Originalität überschätzt wird«. — In Kap. 8: »Auf der Höhe« (61—76) ist sehr viel hineingepackt, dabei Werke, die teilweise oder ganz nicht mehr auf der Höhe stehen. Es beginnt mit 1842, dem Jahr der besten Kammermusik S.'s, die W. eingehend bespricht, die spätere auf einer halben Seite erledigend. Dann kurz die instrumentalen Konzertwerke bis zu den letzten Jahren und eingehender die großen und meist bedeutenden Werke von 1843—53: Peri, Rose, Faust, Genoveva, Manfred. S. 61 unten bis 3 oben behandelt S.'s und Mendelssohn's gegenseitiges Verhältnis mit der beliebten optimistischen Auffassung; über M.'s Verhalten wird sich erst urteilen lassen, wenn wir endlich seine Briefe unkastriert erhalten (er ist jetzt 60 Jahre tot!). S. 69 unten bis 70 bespricht die Frage der fortschreitenden körperlichen und geistigen Krankheit, kürzlich wegen Möbius' Schrift viel diskutiert; W. nimmt diese mit Recht ernster als manche journalistische Ablehner. — Das letzte Kap., 9, umfaßt die Zeit von der Übersiedlung nach Dresden (Ende 1844) bis zum traurigen Ende. Von Werken werden die für Chor aus der Dresdener Zeit kurz besprochen und S. 80—81 die aus der Düsseldorfer (seit Herbst 1850). Von diesen sagt W.: »Sie zeigen ein deutliches Erlahmen seiner Phantasie« (ähnlich S. 64 unten). Ich vermisse hier, wie in der gesamten S.-Literatur, eine genaue Untersuchung der Spätwerke (schon von mindestens 1849 an!) auf die Frage hin: welche davon sind ganz oder teilweise noch vollwertig? (siehe zu den späten Liedern); niemand hat bisher dieser lästigen Aufgabe sich unterzogen. Schon anfangs der 50er Jahre fanden S.'s neue Werke meist Ablehnung, und eine schroffe, pietätslose gerade in seiner früheren Zeitschrift, die damals neudeutsch geworden. — Bei Gelegenheit von S.'s Verkehr mit Brahms kommt W. am Schluß auf das Wertverhältnis beider (S. 84—85), wobei er der jetzigen Vorliebe für B. entgegentritt, wie auch der mäßigen Schätzung S.'s durch Wagner und dessen Nachsprecher. All das ist ja nicht überflüssig, nötiger aber wäre gewesen, daß W. hier und in der Anfangs-Betrachtung (S. 1—4 ob.) S.'s Stellung in der Musikgeschichte und die Beziehung zu seinen wichtigsten Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern näher dargelegt hätte, z. B. zu Schubert, auch in der Spielmusik; die allgemeinen Betrachtungen über »romantische Musik« können das nicht ersetzen. L. Scheibler.

Wustmann, Rud., Musikalische Bilder. Leipzig, E. A. Seemann ℳ 4,—.

Young, Filson, The Wagner stories. London, Grant Richards, 1907. Crown 8vo., 314 pp. 5 .

Besprechung von Musikalien.

Schubert, Franz, Unbekannte Ländler, für Violine und Klavier gesetzt von Hans Schmidt, 8 und 4 S. ℳ 1,20; für Klavier bearbeitet von Karl Wendl, 8 S. ℳ 1,00. Stuttgart, Karl Grüninger (Klett und Hartmann) [1906].

Das nicht unterzeichnete Vorwort von 24 Zeilen gibt an, diese 11 Ländler, im Original für Violine allein, seien von Schubert im Februar 1816 komponiert [wahrscheinlich ein Autograph mit diesem Datum]; ferner: das sei geschehen bei einem Aufenthalt im Schloß Wildbach bei Deutsch-Landsberg in Steiermark. Das Autograph sei erst in den sechziger Jahren von dort nach Graz zum Oboisten Fischer gekommen; es ist jetzt bei dessen Tochter, Frau Marie Radler-Warhanek ebendort. Obgleich Schubert vor seinem ersten Aufenthalt in Ungarn 1818 schwerlich längere Zeit von Wien abwesend war (und gar im Winter in Steiermark!), nahmen die rezensierenden Journalisten jene Behauptung gläubig hin. Der in Graz lebende Schubertforscher O. E. Deutsch, welcher im ersten und zweiten Januarheft 1907 der »Musik« Schubert's einzigen Grazer Aufenthalt von 1827 eingehend behandelte, erklärt jedoch die Annahme der Entstehung in Wildbach für willkürlich erfunden. Schubert machte dorthin erst 1827, am 10.—12. September, aus Graz einen Ausflug mit Freunden und Familie Pachler (siehe gen. Stelle S. 31—33; näheres über die Ländler S. 33, Note 1). Nach Deutsch

Digitized by Google

ist den Nachkommen der Witwe Massegg (die damals das Gut besaß) nichts von dort gewesenen Manuskripten Schubert's bekannt, auch nichts vom Oboisten Fischer. — Übrigens wurde die Originalfassung der Ländler schon 1902 von W. Kienzl veröffentlicht, in den Festblättern zum 6. deutschen Sängerbundfest in Graz, 9. Heft, S. 346. Das war vorläufig völlig genügend, in Anbetracht des mäßigen Wertes dieser Stücke; also halte ich die vorliegenden beiden Bearbeitungen für überflüssig, die einen großen Namen zur Anbringung geringer Werke mißbrauchen (übrigens sind es Bearbeitungen musikerischer Art, die sich wenig um die echte Fassung kümmern). Wie jeder weiß, der Schubert's zweihändige Tänze näher kennt (die Gesamtausgabe enthält vieles, was in den billigen Ausgaben fehlt), sind sie äußerst ungleich an Wert, und bis in 1817 hinein gibt es ganze Folgen, die vorwiegend geringe und mäßige Stücke enthalten. Zu diesen untergeordneten Folgen gehört die vorliegende: das Volkstümliche grenzt hier bedenklich an das Gewöhnliche; die Stücke zeigen einfachste Harmonik und stehen alle in der gleichen Tonart (G). — Wie die Vorrede bemerkt, kehrt Nr. 2 »mit einigen Änderungen« wieder als Trio von Nr. 10 der »Letzten Walzer« op. 127; in Wirklichkeit findet sich nur in den ersten Teilen beider Nummern einige Ähnlichkeit. Weil das Datum des betreffenden Teils dieser Folge noch wenig bekannt ist (1815, nicht aber später), behandle ich es an einer anderen Stelle dieses Heftes eingehend (S. 487). L. Scheibler.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VIII, Heft 1, S. 36.

Neue Zeitschriften:

Msc Música Revista Bimensual Ilustrada. Buenos Aires, Sulpacha 18.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Wilhelmstr. 29, Trowitzsch u. Sohn.
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East Seventeenth Street.
SMH Süddeutsche Monatshefte, 4. Jahrgang, München.

Anonym. Die liturgischen Gesangsstücke aus der hl. Schrift. (Besp. d. »Carmina Scripturarum etc.« von C. Marbach.) GBl 32, 7. — Drittes deutsches Bachfest in Eisenach. 26.—28. Mai 1907, KCh 18, 7 ff. — Der Münchner Hoftheaterprozeß, SMH 4, 7. — Das Bachmuseum in Eisenach, KCh 18, 7. — »The Rehearsal«, MT 48, 773. — Dulwich College (College of God's gift in Dulwich), MT 48, 773. — The article »Psalter« in Grove's Dictionary (New edition), MT 48, 773. — Die neue Orgel der evang. Stadtkirche zu Giengen a. d. Brenz, ZfI 27, 29. — Josef Staudigl, RMZ 8, 25. — Zum vierundachtzigsten Niederrheinischen Musikfest, RMZ 8, 26. — 84. Niederrheinisches Musikfest zu Cöln, RMZ 8, 27/28. — Der alte Liedermeister Paul Gerhardt, Urania, Weimar, 64, 6. — Orlando Gibbons, the "English Palestrina", ZIMG 8, 4.

Allgayer, A. Modulation und Mollgeschlecht im Gesangunterricht der Volksschule, MSS 2, 4.

Altmann, G. Das II. Elsaß-Lothringische Musikfest, NMZ 28, 19.

Andreae. Gesang, Deutsche Schulerziehung, München, 1. Bd. 1907.

Angeli, A. d'. Il problema musicale moderno, La Cronaca Musicale, Pesaro, 11, 1.

Antcliffe, H. The Conducting of Hans Richter, MO 30, 357.

— Out of the Rut, MN 11 May 1907.

Attenborough, Florence. Musical subjects at Roy. Acad. of Arts, MN 3 August 1907.

Aubry, P. Recherches sur les Tenors latins dans les Motets du XIIIe siècle. (D'après le manuscrit de Montpellier). TSG 13, 7 f.

— Iter Hispanicum. II. Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial, SIMG 8, 4.

Baker, J. Percy. Lawrence Gilman on modern music, MN 2 Feb. 1907.

— Grieg's Popularity, MN 16 Feb. 1907.

— Music Halls and Music, MN 23 Feb. 1907.

— Otto Goldschmidt, Nekrolog, MN 2 März 1907.

— Existing aids for Students, MN 2 März 1907.

— August Manns, Nekrolog, MN 9 März 1907.

— Niecks's Hist. of Programme Music, MN 16, 23, 30 März, 6 April 1907.

Digitized by Google

Baker, J. Percy. Weingartner's post-Beethoven symphonists, MN 20 April 1907.
— The salaries of "Stars", MN 27 April 1907.
— Richardson's modern organ accompaniment, MN 4 Mai 1907.
— German's "Tom Jones", MN 11 Mai 1907.
— On conducting, MN 8 Juni 1907.
— Gibbons Festival, MN 15 Juni 1907.
— English orchestral players, MN 22 Juni 1907.
— The Morris Dance, MN 6 Juli 1907.
— Mark Hambourg on organ-transcriptions, MN 13 Juli 1907.
— Some English Church Musicians, MN 5 Januar 1907 und wöchentlich.

Batka, R. Musik und Gymnastik, KW 20, 19.
— Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen, Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, Prag, 45, 4.
— Zur Kritik der Wagner-Erinnerungen Angelo Neumann's, AMZ 34, 26.

Baudin, G. Notes juridiques. (Le droit de citation. Du critique musical), LM 3, 7.

Bäuerle, H. Die 19. Plenarversammlung des Diözesancäcilienvereins Rottenburg (Bespr.), Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung 1907 Nr. 34.
— Der Kampf gegen die Editio Vaticana, (Bespr. der Schrift Peter Wagner's), Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung 1907 Nr. 33.

Baumgart, R. Die Münchner Hoftheateraffäre, Die Schaubühne, Berlin, 2, 15.

Becquer, G. A. Meister Perez, der Organist, Die Zukunft, Berlin, 15, 39.

Bekker, P. Orchesterstudien, AMZ 34, 27/29.

Blaschke, J. Napoleon I. und die Musik, NMZ 28, 22.

Bohn. Zur neuesten Literatur über die vatikanische Choralausgabe, GBl 32, 7.

Bouyer, R. Une inscription pour le monument de Beethoven, M 73, 29f.

Brandes, F. Vom Dresdener Tonkünstlerfest, S 65, 46/47.

Brockhoven, John van. A new theory of tone production, NMR 6, 69.

Bruchmann, K. Aus Weimars Vergangenheit. Liszt und Carolyne Prinzessin Sayn-Wittgenstein, Die Grenzboten, Leipzig, 66, 31.

Burkhardt, M. Neues über Notenschrift und Notenlesen, AMZ 34, 30/31.

Caligula. Das Ende der Schreckensherrschaft? Noch ein Wort zur Musikagentenfrage, NMZ 28, 22.

Canudo, R. L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne, LM 3, 7.

Caspari, W. Die Idee des Lohengrin-Vorspiels. Zum 60. Jahre seines Bestehens, Mk 6, 22.

Challier, E. sen. Produktion und Überproduktion, MLB 4, 6.

Chop, M. Betrachtungen am Geburtstag des Bayreuther Meisters (22. Mai), Tägliche Rundschau. Unterhaltungsbeilage, Berlin, 1907 Nr. 116.

Closson, E. Un intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVIIe siècle, GM 53, 28/29.

Combes, J. Etymologie du mot Musique. Le nombre considéré comme principe musical (D'après Fabre d'Olivet, philosophe du XVIIIe siècle), MM 19, 12.

Conrat, H. Merkwürdiges aus der Musikliteratur, Mk 6, 21.

Coquard, A. El martiri d'en Mozart, RMC 4, 42.

Cummings, William Hayman. Handel' Borrowings, MN 19 Jan. 1907.
— Vocal Culture, MN 30 März, und 6, 13, 20 April 1907.
— Elgar on London Music, MN 18 Mai 1907.
— Orlando Gibbons, MN 29 Juni 1907.

Daehne, P. 7. Deutsches Sängerbundesfest in Breslau, SH 47, 32/33f.

Decsey, E. Anton Bruckner als Lehrer der Sechter'schen Theorie. Erinnerungen und Beiträge, Mk 6, 22.

Dent, E. Leonardo Leo, SIMG 8, 4.

Deutsch, O. E. Schubert's Herzeleid, BW 9, 18.

Doering. Fr. III. Deutsches Bachfest in Eisenach, BfHK 11, 10.

Draesecke, F. Offene Antwort an Richard Strauß, S 65, 44.

Dresdener Tonkünstlerversammlung. Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen sinfonischen Werke und Kammermusikkompositionen. AMZ 34, 26.

Droste, C. Unsere Künstler: Max Büttner, NMZ 28, 19.
— Josef Tichatschek. Ein Gedenkblatt für den ersten Rienzi und Tannhäuser, Berliner Tageblatt 1907 Nr. 345.

Dubitzky, F. Dichter — u. Tondichter »dazu«, BW 9, 17.

Duncan, E. Of Epitaphs, NMR 6, 69.

Dunn, G. E. National Opera House, MN 22 Dec. 1906.
— Music in 1906, MN 5 Jan. 1907.
— Decline of the Valse, MN 5 Jan. 1907.
— Future of the Paris Opera, MN 9 Feb. 1907.
— C. W. Palmer's "Voice simplified", MN 2 März 1907.
— Suppression of the "Mikado", MN 13 April 13 April 1907.

Digitized by Google

Dunn, G. E. The best language for singing, MN 20 April 1907.
— Gramophones etc., MN 25 Mai 1907.
— The "coon" song and dance, MN 15 Juni 1907.
— Talent in strange places, MN 20 Juli 1907.
— Review of the Season, MN 17, 25 Aug. 1907.
E. The new "Language of Music" (Esperanto), MMR 37, 440.
Ecorcheville, J. Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes, LM 3, 6.
Edwards, Frederick George. St. Paul's Cathedral, MT Jan., Feb., März 1907.
— Lost score of Mids. Night's Dream overture, MT Jan. 1907.
— Westminster Abbey, MT April, Mai, Juni, Juli 1907.
— Norwich and its musical associations, MT Juni 1907.
— Gibbons Commemoration, MT Juli 1907.
— Dulwich College, MT Juli 1907.
— Great Yarmouth Parish Church, MT August 1907.
Eickhoff, H. Die Erwerbung der facultas docendi in der Musik durch Oberlehrer, Zeitschrift für das Gymnasialwesen, Berlin, 61, 7.
Eitz, C. Die Tetrachorde in der Tonleiter, Sti 1, 11.
— Die Noten und deren Namen im Schulgesangunterrichte, RMZ 8, 29/30 f.
Ergo, E. Het labyrinth der figuratieleer, Caecilia, Amsterdam, 64, 7 f.
es. Eine neue Schubertbiographie (von W. Klatte), Leipziger Volkszeitg. 1907 Nr. 163.
Flatau, Th. S. Über krankhafte Mitbewegungen beim Singen, Sti 1, 10.
Freimark, H. Volksbildung und Hausmusik, DMZ 38, 30.
Gauer, O. Musical Distinctions: their Use and Abuse, MO 30, 357.
— Is London a Musical Centre? MO 30, 359.
Geissler, F. A. Das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dresden, Mk 6, 20.
Gibert, M. de. La missa en si menor (de Bach), RMC 4, 41.
Glover. Les moyens de culture physique de la voix au Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris, M 73, 26.
Göhler, G. Richard Strauß, Zukunft, Berlin, 15, 42.
Golther, W. Angelo Neumann's Richard Wagner-Theater, Mk 6, 19.
Graef, H. Der Niedergang des Volksgesanges, Leipz. Tageblatt 1907, 10. Juli.
Graue, D. Frühling in Musik und Religion, Protestantenblatt, Bremen. 40. 29
Guiramand, A. De la Musique symbolique et philosophique, MM 19, 12.
— Quelques anecdotes sur Haendel, MM 19, 14.
Gusinde, A. Das Notenlesen im Lichte der Schulhygiene, Sti 1, 10 f.
Hackl, L.-N. La Musique hongroise à l'inauguration de l'Académie de musique de Budapest, CMu 10, 14.
Harding, H. A. Johannes Brahms and his Peers, MO 30, 359.
Hartmann, L. Das Dresden von 1907 als Musikfeststadt, AMZ 34, 26.
Hepworth, W. Erinnerungen an Friedrich Ladegast, ZfI 27, 28.
Heuß, A. Das dritte deutsche Bachfest in Eisenach, ZIMG 8, 10 11.
Hiller, P. Das 84. Niederrheinische Musikfest in Köln, Mk 6, 20.
Hornstein, Robert von. Memoiren, SMH 4, 7 ff.
Huré, J. Procès de tendance et critérium, MM 19, 12.
Jendrossek, K. Die »Neuen Bestimmungen« und der Gesangunterricht in den Lehrerbildungsanstalten, Sti 1, 11 f.
K., O. Eindrücke und Nachklänge vom Dresdner Tonkünstlerfest, NMZ 28, 20.
Kähler, O. Ein Kieler Musikfest, Schleswig-holstein. Rundschau f. Kunst und Literatur, Altona, 2, 6.
Karg-Elert, S. Das Harmonium und die Hausmusik, ZfI 27, 30.
Katt, Fr. Musikalisch-Theatralisches vom Erfurter Fürstenkongreß 1808, DMZ 38, 20.
— Künstler und Kunstenthusiasten im Revolutionstheater, DMZ 38, 32.
Kelemina, J. Die ältesten Lieder des steiermärk. Archivs, Zeitschr. f. Bücherfreunde, Bielefeld, 11, 4.
Kidson, Frank. Old-time Music Publishing, MT Mai 1907.
Kienzl, W. Briefe Richard Wagner's an Theodor Kafka. Zum ersten Male veröffentlicht, einbegleitet und erläutert, Mk 6, 19.
Kirchner, V. Zum 300jähr. Geburtstag des Kirchenlieddichters Johann Rist. Zeitschrift für den evang. Religionsunterricht, Berlin, 18, 4/5.
Kleffel, A. Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille (Bespr.), KL 30, 15 f.
Klein, H. V. Karl Komzák, Die Wage. Wien, 10. 23.
Kling, H. La correspondance musicale de Goethe et de Zelter (Traduction), CMu 10, 14.

Digitized by Google

Kloss, E. Der erste Wagnersänger. Zur Erinnerung an Josef Tichatschek, BfHK 11, 10.
— Parsifal 1882—1907, NMZ 28, 21.
— Neue Wagnerliteratur, NMZ 28, 21.
— Zum »Parsifal«-Jubiläum (1882—1907). Ein Rückblick, MWB (NZfM) 38 (74), 29/30.
— Josef Tichatschek (zu seinem 100. Geburtstage am 11. Juli 1907), MWB (NZfM) 38 (74), 28.
Knetsch, B. Tonale Chromatik, MWB (NZfM) 38 (74), 31/34.
Knops, G. Beethoven et L'Ecossais Thomson, GM 53, 26/27.
Kohut, A. Der erste Interpret des Rienzi und Tannhäuser. (Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage Josef Tichatschek's), NMZ 28, 20.
— Eine fürstliche Geliebte Franz Liszt's, Die Gegenwart, Berlin, 72, 28.
Komorzyński, E. v. Cmoll-Sinfonie und Pastorale, Zu ihrem 100jähr. Jubiläum, NMZ 28, 19.
— Schubert der »Altwiener«, BW 9, 18.
Kotha, H. Felix Weingartner's raadgevingen der symphoniën van Beethoven, Caecilia, Amsterdam, 64, 4f.
Krauß, R. Friedrich Vischer und die Musik. (Zum 100. Geburtstage des Ästhetikers am 30. Juni 1907), NMZ 28, 20.
Kruse, G. R. »Falstaff« und »Die lustigen Weiber« in vier Jahrhunderten, Mk 6, 20f.
Kundigraber, H. Musikdrill oder Kunsterziehung, RMZ 8, 29/30.
Laloy, L. Théorie musicale, LM 3, 6.
Lamprecht, K. Das Lied in der Romantik, Morgen, Berlin, 1, 3.
Lange, G. Das VII. deutsche Sängerbundesfest zu Breslau, AMZ 34, 32/33.
Laurencie, L. de la. Quelques Documents sur Jean-Philippe Rameau et sa Famille, LM 3, 6.
Law, F. S. The Melodrama, NMR 6, 68.
Leßmann, O. Gedächtnisfeier am Grabe Eugen Gura's, AMZ 34, 32/33.
— Zur Aufführung Händel'scher Orchesterwerke. Eine kritische Betrachtung, AMZ 34, 26.
Liebscher, A. Ein Lehrmittel im Dienste d. sächsischen Seminarmusikreform (Ernst Paul: Lehrgang im Gesangunterrichte an Seminaren und anderen höheren Lehranstalten), MSS 2, 5.
Lindner, A. Schubert im Bilde, BW 9, 18.
Ludwig, Fr. Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Erwiderung auf V. Lederer's »tatsächliche Berichtigung«. SIMG 8, 4.
Lusztig, J. C. Das moderne Lied, Leipziger Tageblatt 1907, 3. Juli.
Lvovsky, B. Der »Fall Mahler«, NMP 16, 11.
Lyon, M. G. Un nouvel instrument: la Harpe-Luth, RM 7, 13.
M., v. Het driedaagsch Muziekfeest te Groningen, Caecilia, Amsterdam, 64, 7.
Mack, Fr. Das Mannheimer Jubiläumsmusikfest, NMZ 28, 19.
Mackenzie, Sir Alexander. Latest Phases of Music, MN 26 Jan., 9 Feb. 1907.
Maclean, Ch. Baptism of new Bow Bells, MN 16 Feb. 1907.
— Mackenzie's new Violin Suite, MN 23 Feb. 1907.
— Two works by Holbrooke, MN 23 March 1907.
— Bournemouth Municipal Orchestra, MN 23 March 1907.
— Query, Mob-law for Harmony? MN 29 June 1907.
Macler, F. Notes d'histoire sur Salome la Danseuse, LM 3, 6.
Mangeot, A. La Question du Chant au Conservatoire, MM 19, 13.
Marchesi, M. Der Verfall der Gesangskunst, Die Woche, Berlin, 9, 28.
Marsop, P. Eine Harmonielehre als Kunstwerk, Gegenwart, Berlin, 71, 22.
— Zur Frage der öffentlichen Unterhaltungsmusik und der Leistungen der freien Zivil- und Militärkapellen, Mk 6,22.
Marteau. Henri Marteau über die Geigerschulen Joachim's und Sevcik's (aus einem Aufsatze M.'s in der »Tribune de Genève«: Joachim et le violon), DMZ 38, 32.
Masson, P.-M. La musique mesurée à l'antique (XVIe siècle), LM 3, 7.
Matthew, James E. In a musical library, MT August 1907.
Mauclair, C. Causerie sur Schubert et le lied allemand, CMu 10, 15/16f.
McNaught, W. G. The competition-festival movement, MT Juli 1907.
Mey, K. Angelo Neumann's Erinnerungen an Richard Wagner, BfHK 11, 10.
Müller-Hartmann, R. Hamburg als Musikstadt. »Hamburg«, 1. Juniheft.
Müller, E. Carl Adolf Lorenz zu seinem 70. Geburtstage, Mk 6, 21.
Münch, A. Einführung in das Verständnis der Kantate von J. S. Bach: »Meinen Jesum laß ich nicht«, MSS 2, 5.
Musikfeste im Mai und Juni 1907 (Eisenach, Graz, Stuttgart, Paris, Mannheim, Straßburg, Luzern, Kiel), Mk 6, 19.
Neißer, A. »Salome« und die Pariser Kritik, NMZ 28, 19.
Neitzel, O. Zur Würdigung von Richard Strauß, NMZ 28, 19.
Neumann, A. Saint-Saëns über das Musikleben in Amerika, MLB 4, 6.
Niecks, Frederick. History of the Oratorio, MN 20 Juli 1907.

Digitized by Google

Niemann, W. Vom Naturgefühl in der Tonkunst, Die Gegenwart, Berlin, 72, 29 f.
— Einführung in J. S. Bach's Klaviermusik. Daheim (Hausmusik) 43, 26.
— J. S. Bach's »Wohltemperiertes Klavier«, ebendort, 43, 38.
— Rud. Philipp als Lyriker, ebendort, 43, 23.
Niggli, A. Nachtrag zum schweizerischen Tonkünstlerfest in Luzern, AMZ 34, 26.
Nolthenius, H. Groot driedaags muziekfeest te Groningen, WvM 14, 28.
Ofner, J. Emil Steinbach, Die Wage, Wien. 10, 22.
Paetow, W. Vom dritten deutschen Bachfest, Tägliche Rundschau, Unterhaltungsbeilage, Berlin, 1907 Nr. 125.
Parker, D. C. Sources of inspiration in music, MMR 37, 439.
Pfaff, Fr. Volkslieder und Schwänke aus Lobenfeld, Alemannia, Freiburg i. B., 8, 1/2.
Pfitzner, P. Das Dresdner Tonkünstlerfest vom 29. Juni bis 2. Juli, MWB (NZfM) 38 (74), 28.
Pougin, A. Bibliographie musicale, M 73, 32 ff.
Prout, E. Two valuable reprints. 2. J. J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, MMR 37, 440 f.
Prümers, A. Zweck und Ziele des Schulgesanges, MSS 2, 5.
Puttmann, M. Ein Meister der Klaviertecknik (zu Karl Czerny's 50jährigem Todestage), Erfurter Allgem. Anzeiger 58, 193.
Quittard, H. L'orchestre de l'Orfeo de Monteverde, RM 7, 14 f.
R., E. Männerchöre von Peter Cornelius, SMZ 47, 21.
Rappard, A. Bach's Passionen, WvM 14, 27 ff.
Ravanello, O. Sul ritmo e sull' accompagnamento del Canto Gregoriano, SC 9, 1 f.
Reed, W. Music and Effect. MO 30, 359.
Reichel, A. Das Grenzgebiet der Musik und Poesie. Ein kunstwissenschaftlicher Versuch, Mk 6, 21.
Riemann, H. Die neue Harmonielehre. Schlußwort, SMH 4, 7.
Riemann, L. Ästhetik des »Ungenauen« in der Musik, KW 20, 20.
Rijken, J. Jets over de nieuwere pianomethodes, Caecilia, Amsterdam, 64, 7.
Ritter, W. Notes sur Smetana. LM 3. 7.
Roberts, W. A. The Liverpool Pageant, MN 10 August 1907.
Robinson, P. Handel, Erba, Urio and Stradella, SIMG 8, 4.
Roeder, K. Über Dirigentenpraxis. Eine pädagogische Skizze, MSS 2, 5 f.
Rosenthal, F. Die Werke aus Beethoven's letzter Schaffensepoche, AMZ 34, 32/33.
Rowton, S. J. Vocal Exercises, MN 4 Mai 1907.
Rudder, M. de. Chants populaires pour les écoles de Bouchor et Tiersot, GM 53, 26/27.
Rupp, E. H. Elsaß-Lothringisches Musikfest, RMZ 8, 29/30.
S. Publications nouvelles: Traduction française des œuvres de R. Wagner (M. Prod'homme), RM 7, 14.
Sablayrolles, M. Primer Congrés Nacional de Música Sagrada a Valladolid, RMC 4, 41.
Saint-Foix, G. de. Une fausse symphonie de Mozart, M 73, 29.
Saint-Saëns, C. Gedanken zur Entwicklungsgeschichte der Musik, RMZ 8, 26.
Samazeuilh, G. Albéric Magnard, CMu 10, 14.
— Die Prüfungen am Pariser Konservatorium, S 65, 48/49.
Schaub, H. F. Privat-Konservatorien, DMZ 38, 27.
Schelper, S. Aus Reisebriefen Otto Schelper's, BW 9, 17.
Scheumann, A. R. Männergesangsfeste in Deutschland von 1827—1845, SH 47, 29—31.
— Musikhistorische Gebäude. Das Richard-Wagner-Haus zu Graupa bei Dresden, NMZ 28, 22.
Schiedermair, L. Briefe Teresa Bellloc's, Giuseppe Foppa's und Giuseppe Gazzaniga's an Simon Mayr, SIMG 8, 4.
Schloesser, A. National Opera, MMR 37, 439.
Schmitz, E. Zur Geschichte des Leitmotivs in der romantischen Oper, Hochland, München, 4, 9.
Scholes, Percy, A. Music-teaching in colonial schools, MN 11, 18 Mai, 1 Juni 1907.
Schubert, J. Aus großer Zeit vor 25 Jahren. Zum Gedächtnis der ersten Parsifalaufführung am 26. Juli 1882. Leipziger Neueste Nachrichten 1907 Nr. 200, Beilage Nr. 29.
Schultz, D. Das Manifest von Fontainebleau (Aufsatz von R. Strauß im 1. Heft d. »Morgen«), S 65, 44.
Schuez, A. Ein neues Oratorium (Wilhelm Platz: Gottes Kinder), MSfG 12, 7.
— Alice Danziger (Biogr. Skizze), NMZ 28, 21.
Schweitzer, A. Bach's Symbolismus, KW 20, 22.
Schwers, P. und Lessmann, O. Das 43. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins in Dresden (Bespr.), AMZ 34, 27/29.

Digitized by Google

Schwers, P. Zur 43. Tonkünstler-Versammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Dresden, AMZ 34, 26.

Schwidop. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene, 7 Vorlesungen von Gerber, (Kritische Beleuchtung), MRu 3, 11/12.

Segnitz, E. Josef Tichatschek. Ein Gedenkblatt, Leipziger Tageblatt 1907, 11. Juli.

— Philipp Christoph Kayser. Ein Künstlerprofil aus der Goethezeit, AMZ 34, 30/31.

— Correggio's Farbenmusik, NMZ 28, 22.

Seiffert, M. Die Verzierung der Sologesänge in Händel's Messias, SIMG 8, 4.

Söhle, K. Die Werke und wir. 6. Warum ich den »Fidelio« liebe. Ein Schwärmerbrief, KW 20, 23.

Southgate, Thomas Lea. 50 Shakespeare Songs, MN 19 Jan. 1907.

— Burgess's Plainsong Music, MN 16 März 1907.

— Volume III of Grove's Dictionary, MN 11, 18, 55 Mai 1907.

— Gibbons Festival, MN 25 Mai 1907.

Spanuth, A. Das »Volksliederbuch für Männerchor« (Bespr.), S 65, 45.

— A new musical dramatist (Frederic Delius), NMR 6, 66.

Spiro, Friedrich. Valentin Müller. Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog X, 32.

— Paul Voß: Giuseppe Verdi. Ein Lebensbild (Bespr.), S 65, 48 49.

Stanford, Sir Charles. English composers and the publishers, MT Jan. 1907,

Stieglitz, O. Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart v. W. Niemann (Bespr.), KL 30, 14.

Stöbe, P. Gesang, Pädagogische Jahresschau über d. Volksschulwesen i. J. 1906, Leipzig.

Storck, K. Zwei Faustopern, Der Türmer, Stuttgart, 9, 10.

— Das Gastspiel der Monte-Carlo-Oper, Der Türmer, Stuttgart, 9, 9.

Sturmann. Neuere Arbeiten zur Physiologie und Pathologie der Stimme, Sti 1, 11.

-t- Das 43. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins, Leipz. Volkszeitg. 1907 Nr. 152, 153.

Taylor, B. Orchestral Adaptations for Organ, MO 30, 359.

Tetzel, E. Über rhythmisches Empfinden, KL 30, 14 f.

Teuchert, E. Antonius Stradivarius-Cremona. Eine kurze biographische Skizze des größten und genialsten Streichinstrumentenbauers, DMZ 38, 30 f.

Thierfelder, A. Japanische Musik. Nach Vorträgen, gehalten im Dozentenverein der Rostocker Univ. (2. Nov.) und im Rostocker Frauenverein (7. Nov. 1906), BfHK 11, 10.

Thormälius, G. Aus Karl Maria von Weber's Familienleben, Daheim, Leipzig, 43, 40.

Tideböhl, E. v. Wassili Iljitsch Safonoff, MMR 37, 440.

Tiersot, J. Bach en Sorbonne (André Pirro: Ses thèses de doctorat devant la Faculté des Lettres de Paris), M 73, 25.

Till Eulenspiegel redivivus. Zukunftsmusik. Unzeitgemäße Betrachtungen, RMZ 8, 27/28.

Tischer, G. Walter Schulze-Priska, RMZ 8, 25.

— Das Tonkünstlerfest in Dresden, RMZ 8, 27/28.

Trapp, E. Der schweizerische Tonkünstlerverein und sein VIII. Jahresfest. Luzern, 2. und 3. Juni 1907, NMZ 28, 21.

Türler, H. Verdingung mit Meister Lienhart Louberer, Organist und Orgelmacher in Bern, über die Erneuerung und Ergänzung der Orgel in Biel, 1495, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge IX, Heft 1.

Un Bibliophile. Curiosité musicale (ou comment on comprenait le quatuor vocal au XVIe et au XVIIe siècle), TSG 13, 6.

Vancsa, M. »Salome« in Wien, Die Wage, Wien, 10, 22.

Verdi, J. S. The Covent Garden Season, MN 10 August 1907.

Wagner. Zwei unbekannte Briefe Wagner's an Tichatscheck, AMZ 34, 30/31.

Wahlstedt, K. Das Farbenhören, NMP NMP 16, 13.

Walden, Franz. Dem Gedenken eines guten Bekannten. Zum 50. Todestage von Czerny, NMZ 28, 21.

Wallner, L. »Der Fall d'Indy« verlegt nach Frankreich, MWB (NZfM 38 (74), 27.

Walter, K. Zur Geschichte der Domorgel in Hildesheim, GBl 32, 6.

Warbeck, H. Tschaïkowsky und Berlioz, Die Schaubühne, Berlin, 2, 13.

Weber, H. Schuld und Sühne in Richard Wagner's Ring des Nibelungen, Der alte Glaube, Leipzig 8, 44.

Weber-Bell, N. Stimme und Sprache. Eine didaktische Studie, KL 30, 13 f.

— Msgr. Dr. Hermann Bäuerle, MRu 3, 11/12.

Wellmer, A. Eduard Grell, MSS 2, 4/5.

Wendel, W. Die neue Orgel in St. Martin, Düsseldorf-Bilk, GBl 32, 7.

Werner, A. Musik und Musiker in der Landesschule Pforta, SIMG 8, 4.

Werner, H. Dr. Henry Coward, Svensk

Digitized by Google

Musik Tidning, Stockholm, Nr. 21, Juni 3, 1907.

Werner, H. Agathe Backer-Gröhndahl †, Musical News, London, 29. Juni 1907.

Wilfferodt, F. Brahms in seinen Beziehungen zu Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, NMMZ 14, 26.

Williams, C. F. Abdy. Evolution of the Choir Organ, MT Jan., Feb. 1907.

— Some Italian Organs, ZIMG 8, 10/11.

Wolff, K. Fritz Steinbach, MWB (NZfM) 38 (74), 26.

— 84. Niederrheinisches Musikfest zu Köln vom 29. Juni bis 1. Juli (Bespr.) AMZ 34, 28/29.

— 84. Niederrheinisches Musikfest, NMZ 28, 22.

Wothe, A. Isadora Duncan's Tanzschule. NMZ 28, 22.

Wustmann, G. Zur Entstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift f. Musik. ZIMG 8, 10/11.

Zieme, R. Das Sängertum im Mittelalter. SH 47, 30/31.

Zimmermann. Beiträge zur Stimmästhetik und Stimmhygiene, Sti 1, 11.

Buchhändler-Kataloge.

Reeve's Musical catalogue. London, W. C. Warehouse 4, High St., St. Giles. Part 5. — 1907. Terms-Cash. Music and musical literature (ancient and modern, second hand and new).

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

London.

At the Musical Association meetings of 1906—1907 season, held at Messrs Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and ecturer take part in "discussion": — (A) 20 Nov. 1906, Rev. F. W. Galpin on the Sackbut, Dr. Ch. Maclean in chair, illust. by Mr. Martin, discussion by Messrs. Blaikley, Southgate and Webb. — (B) 11 Dec. 1906, Rev. H. Cart de la Fontaine on Spanish Music, Mr. J. A. Fuller Maitland in chair, illust. by Messrs. Arbos, Bridge, Morris, Rubio and Sobrino. — (C) 15 Jan. 1907, Miss E. Daymond on the Life and Works of C. P. L. Bach, Rev. Spooner Lillingston in chair, illust. by Misses Fyans and Everest, and Messrs. Chignell, Friskin, Stubbs, etc. — (D) 15 Jan. 1907, Mr. Jas. E. Matthew on the "Concerts of Antient Music", Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Messrs. Maclean and Southgate. — (E) 19 March 1907, Dr. T. H. Yorke Trotter on the Emotional appeal in Absolute Music, Dr. T. L. Southgate in chair, discussion by Messrs. Macdonald-Smith, Thelwall and Webb. — (F) 16 April 1907, Dr. C. W. Pearce on the English Organ of 100 years ago, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Messrs. Casson, Conrath, Statham and Wedgwood. — (G) 21 May 1907, Dr. J. E. Borland on French Opera before 1750, Mr. Jas. E. Matthew in chair, illust. by Miss Oswyn Jones and Mr. Dan Price, Discussion by Dr. T. L. Southgate. — (H) 18 June 1907, Dr. H. A. Harding on the Position of Johannes Brahms among the masters of music, Dr. T. H. Yorke Trotter in chair, illust. by Dr. Markham Lee, discussion by Messrs. Langley, Markham Lee, and Southgate.

J. Percy Baker, Secretary.

Paris.

Le séance du 25 mai, a eu lieu, à la Bibliothèque nationale, à 4 heures ½ de 'après-midi, sous la présidence de M. Poirée, président.

M. Vaschide fit une communication sur la Pathologie de la mentalité de Schumann. Après avoir relaté l'existence agitée de l'auteur de **Manfred**, M. Vaschide conclut, contre l'opinion générale, à un cas très éloigné de la folie proprement dite. Schuman, idealiste naïf, s'est heurté plus fortement que d'autres, aux obstacles de la vie matérielle. S'il a succombé dans cette lutte, ce n'est pas une raison pour le considérer comme un simple dégénéré.

Digitized by Google

M. Ecorcheville signale un acte d'association des Vingt-quatre Violons du Roy, passé en 1643 et conservé dans l'étude de Me Delafon, notaire à Paris. Cet acte sera publié dans un travail sur Dumanoir, roy des ménétriers. Il montre combien le syndicalisme était alors une tendance habituelle des groupements corporatifs.

M. Tolbecque, venu tout exprès de Niort, a joué ensuite, sur une viole espagnole du XVIIIe siècle, une pièce de Forqueray, deux pièces de Caix d'Hervelois, et une Suite de Telemann. Puis il a fait revivre sur un violoncelle à cinq cordes, de Médard, daté de 1718, la Suite VI pour cet instrument écrite par Bach.

La dernière séance, le 29. juin, a commencé par une communication de M. Allix sur la Summa magistri Johannis de Muris. Mme Callet a chanté ensuite, des Chants de Magouelonne, de J. Brahms, dont elle a fait elle-mê e la traduction.

Le Secrétaire: **I.-G, Prod'homme.**

Paris. L'Académie francaise a, dans sa séance du 6. juin, décerné à M. J.-G. Prod'homme le prix Charles Blanc, pour son ouvrages sur les Symphonies de Beethoven.

Wien.

Am 24. Januar l. J. Vortrag des Schriftstellers Richard Specht über »Moderne Opernregie«.

Der Vortragende verweist auf das Salzburger Mozartfest, das dem verdammenden Urteile Lilli Lehmann's »der Teufel hole die Ausstattung« theoretisch Unrecht gebe. Der Haupteinwand gegen die äußerliche szenische Ausstattung liege darin, daß sie die Aufmerksamkeit von der Handlung zu stark ablenke. Daß freilich auch bescheidene äußere Mittel genügen, zeige die Bühne Shakespeare's, die japanische Bühne, »Garrick mit dem Holzpflocke« usw. Wir müßten jedoch im allgemeinen mit dem Mittelmaß und auch niederen Begabungen rechnen.

Die Grenzen des Szenischen seien nach oben hin durch die Entwicklung des Malerischen in unserer Zeit gegeben. Die Entwicklung solle in dem Sinne erfolgen, daß das Wagner'sche Prinzip von der Einheit des Kunstwerkes gewahrt werde. Stücke dieser Art seien deshalb verhältnismäßig leichter zu inszenieren, ebenso z. B. Fidelio, Mozartwerke. Schwierigkeiten bieten solche Werke, denen der organische Zusammenhang mangelt und die auf die bloße Schau- und Hörlust berechnet sind.

Der Vortragende bespricht sodann die verschiedenen Arten der Szenierung: die reale und die stilisierte Szenierung und die Gestaltung des Bühnenbodens. Bezüglich der nicht realen (stilisierten) Ausstattung bemerkt der Vortragende in Betrachtung der Wiener Aufführung des »Don Juan« in der Neuinszenierung von Roller (Hofoper), daß sie dort am Platze wäre, wo es sich mehr um ein Schattenspiel handelt, um für wechselnde Prospekte einen einheitlichen Raum zu schaffen. Die Sache sei aber nicht ohne Bedenken, weil gewisse Bestandteile bleiben, wo die Phantasie einen Wechsel verlangt. Die stilisierte Szenierung wäre bei gewissen Stücken von Verdi und auch bei Strauß' »Salome« wohl empfehlenswert, allerdings spielen die Gewohnheit sowie Premieren bei der Frage der Ausstattung keine unwichtige Rolle. —

Am 19. und 20. März l. J. hielt Major Joachim Steiner (Wr. Neustadt), ein eifriger Forscher auf dem Gebiet der ästhetisch angewandten Akustik, zwei Demonstrationsvorträge über Polytonik, in welchen jene Anschauungen eine weitere Ausführung und experimentelle Begründung fanden, die vom Vortragenden seinerzeit in der Schrift »Grundzüge einer neuen Musiktheorie« (Wien, Hölder 1893) publiziert wurden. Die Vorträge boten in Übersicht den Inhalt einer neuen, demnächst erscheinenden Publikation, die als Unterrichtsbehelf für höhere Musikschulen gedacht ist und den Titel führen soll: »Polytonik, Vorträge über musikalische Farbenlehre und künstlerische Tonhöhenbemessung« (Wien, Hartleben).

Über den Gegenstand erklärt sich der Vortragende nachstehend:

Die »Polytonik« umfaßt jenes »Vieltonreich«, das theoretisch aus allen gesetzmäßig abgestimmten Tonfolgen und Akkorden (reine und temperierte Stimmung) besteht und praktisch aus der vollendeten Vokal- und Orchestermusik herausklingt. Ihre Lehren entspringen den zwei leitenden Gedanken: die Entwicklungsgeschichte der Musik ist nur eine Folgeerscheinung der Entfaltung des menschlichen Tonsinnes.

Digitized by Google

Die Abstimmungswahl der Sänger, Streicher und Bläser, sowie die Leistungsfähigkeit der geschichtlich verwendeten Instrumente gibt für jeden Zeitabschnitt den besten Aufschluß über das Wollen und Können der ausübenden Musiker.

Die Polytonik trägt keine ersonnenen Theorien in die Praxis hinein, sondern ehrt die in Jahrtausenden herangereifte, tatsächlich klingende Musik; deshalb schlägt sie den umgekehrten Weg ein und sucht von der künstlerischen Praxis zu einer einwandfreien Theorie emporzusteigen. Ihr wissenschaftliches Ziel ist die Ergründung aller Bedingungen, die zu einer möglichst farbenprächtigen und vielgestaltigen Tonwelt führen. Ihr theoretisches Ergebnis beruht zunächst in der fundamentalen Erkenntnis, daß man in dem Anspannen und Entspannen von Gehörsinn und Vorstellungsgabe — also in »Aufreizung und Besänftigung«, bzw. »Erwartung und Erfüllung« — die körperlichen und geistigen Urquellen der Musik zu erblicken habe, wenn auch die Tondauer, Tonstärke, Tonhöhe und Tonfarbe die vier Grundmittel der Musik bilden. Die praktische Absicht der Polytonik läuft ausschließlich darauf hinaus, sämtliche Kunstjünger und Freunde der Musik in die Lage zu versetzen, all' das verstehen, würdigen und bewußt genießen zu können, was ihnen bisher meist unbewußt als ideale Vokal- und Orchestermusik entgegentritt.

Das weitverbreitete Vorurteil, es werde heutzutage allerorten nur in temperierter Stimmung musiziert, läßt sich theoretisch und praktisch leicht widerlegen. Würden die Ausdrucksmittel einer Klavierstimmung tatsächlich jedem Musiker ganz sicher im Ohre liegen, so müßte er ein Klavier durch Bildung von großen oder kleinen Terzen, oder durch Angliedern von Halbtönen usf. tadellos stimmen können. Die genaue Zwölfteilung einer Oktave verlangt aber das gesetzmäßige Verstimmen aller Intervalle, es gelingt unter 100000 Musikern kaum einem einzigen — am wenigsten den leidenschaftlichen Verteidigern der temperierten Stimmung! Wer hartnäckig für die Alleinherrschaft der letzteren eintritt, dem soll dies ganz unbenommen bleiben, doch schließt diese Bewertung des eigenen Tonsinnes nicht das Recht in sich, anderen Naturen einen gereifteren Tonsinn abzusprechen. Die Polytonik beweist die Überlegenheit der freien Tonhöhenbemessung gegenüber dem kargen Tonvorrate einer Klavierstimmung und zeigt zugleich, daß es neben der »Tonmalerei im großen durch formale und instrumentale Mittel« auch eine »Tonmalerei im kleinen durch zielbewußte Abstimmungswahl« gibt, welch' letztere erst die notwendigen Vorbilder für nicht unbewußt vollzogene Idealisierung der temperierten Stimmung schafft.

Würden aber die frei verstimmenden Musiker ihre ausdrucksvolleren Tongebilde nicht hüten und pflegen, so schwänden auch die erwähnten Vorbilder zur Idealisierung der temperierten Stimmung, und die Sprache in Tönen müßte allmählich verblassen und verarmen!

Nur gründliche und vorurteilsfreie Erwägungen und Hörproben verhelfen zu klaren Aufschlüssen über den Werdegang und das innerste Wesen der Tonkunst, sowie zu einer praktisch brauchbaren Abstimmungslehre und Musiktheorie.

Bei den Demonstrationen gelangten zur Benützung: 1) Drei verschiedenartig gebaute, aus der Hofharmoniumfabrik von Th. Kotykiewicz hervorgegangene reingestimmte Instrumente, darunter das »Polytonikon« mit reiner und temperierter Stimmung. 2) Ein Skalenzeiger mit verschiebbarem Rahmen, zur Versinnlichung der gleichen Weglängendauer von »transponierten« Tonleitern. 3) Mehrere Tonhöhenmaßstäbe, das sind geometrische Tonhöhendarstellungen für reine und temperierte Stimmung, welche jedwede Berechnung ausschalten, das unsichere Behorchen von feineren Tonabstufungen durch ein verläßliches Schauen ersetzen und auch dem Laien alle wichtigen Tonhöhenbeziehungen sofort klar machen. 4) Die polytonische Notenschrift, welche der üblichen Schreibweise (auch nachträglich hinzufügbare) Hilfszeichen beisetzt. 5) Ein Impulsapparat für akustisch-physiologische Demonstrationen, der alles Notwendige über Tonwahrnehmungen einschließlich der akustischen Phänomene gemeinverständlich erklären läßt.

Am 22. Juni schloß die Ortsgruppe mit einem historischen Gitarreabende im Wagnersaal des Konservatoriums, dessen Arrangement Dr. Adolf Koczirz in die Hand genommen hatte. Diese aktuelle Idee konnte nur dadurch verwirklicht werden, daß Wien erfreulicherweise in Kapellmeister Josef Krempl einen Gitarre-

Digitized by Google

spieler besitzt, der, von Jugend auf die Traditionen der ehedem glanzvollen Wiener Gitarristenschule pflegend, zu den wenigen Seltenen gehört, die dies heikle und spröde Instrument wirklich mit Kunst und Geschmack solistisch zu behandeln verstehen. Nach einer historischen Einleitung, worin der Referent auf Grund seiner diesfälligen Arbeiten und Forschungen einen Abriß der Hauptphasen der Geschichte der Gitarre und insbesondere auf Wiener Boden gab, sowie die Notwendigkeit weiterer exakter Forschungen betonte, gelangten, unter Erläuterung des Programms, zur Aufführung: (für Gitarre allein) Miguel de Fuenllana (1554): *Fantasia* (nach Tappert's »Sang und Klang«), Gaspar Sanz (1673): *Preludio o Capricho arpeado*, Girolamo Montesardo (1606): *Zefiro* und *Saltarello*, als Beispiele der durchaus akkordisch fortschreitenden altspanischen Spielweise »*Rasgado*«, die sich im Sinne der Anweisungen Montesardo's Krempl verdienstlicherweise zueigen gemacht hatte; ferner aus neuerer Zeit: Vinzenz Schuster, Fantasie op. 7, P. Pettoletti, Phantasie über die russische Nationalhymne, op. 15 und Erm. Carosio, Spagnolata. Für Ensemble: W. Matiegka, Serenade, op. 26, für Gitarre, Flöte (Eduard Kaiser) und Viola (Hans Loew). Für Gesang (Tenor, Ernst Lert) mit Begleitung der Gitarre: Domenico Crivellati (1628) »*Bell' è ciel*« (nach Tappert's »Sang und Klang«, jedoch nicht arpeggiando, sondern mit »*Rasgado*« begleitet), Karl M. v. Weber: Schwäbisches Bettlerlied, op. 25, Nr. 4 (1812).

Die durchwegs vorzüglichen Darbietungen erregten das lebhafte Interesse der Zuhörerschaft, die trotz der bedenklich vorgerückten Zeit den Saal vollständig füllte.

Adolf Koczirz.

Berichtigung. In einer Anzahl von Exemplaren der Zeitschrift Heft 10/11 ist bei der Metronombezeichnung auf Seite 412 ein »Spieß« mitgedruckt worden, so daß die Viertelnote leicht als Achtelnote gelesen werden kann; es muß richtig ♩ = 76 heißen.

Neue Mitglieder.

Borren, Charles van den, Brüssel, 181 rue d'Espagne.
Hennerberg, C. F., Professor am Konservatorium, Stockholm, Styrmansgatan 51.
Leszczyński, Jaroslaus, Musiklehrer u. Komponist, Lemberg, Unia lubelska 21.
Musikgruppe des Künstlervereins »**Umělecká beseda**«, Prag, Rètězová. Ulice C. 5 N.
Stockhammern, Moriz Edler von, Erlangen, Luitpoldstraße 61/2/0.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Burchard, Kurt, Berlin W. 30; jetzt Landshuterstraße 37 III.
Carnap, B. Josua, jetzt München-Bogenhausen, Imaningerstraße 65 I.
Guérillot, Felix, Paris, jetzt 21 Rue Brey (XVII^e).
Maclean, Dr. Charles, London S.-W., jetzt 61 Drayton Gardens, South Kensington.
Möller, Dr. Heinrich, Berlin, jetzt W. 50, Tauenzienstraße 1 III.
Nef, Dr. Albert, früher Charlottenburg, jetzt Lübeck, Blanckstraße 11a.
Schulz, Dr. Gottfried, Kgl. Sekretär, München, jetzt Franz Josefstraße 36 III.
Seydel, Dr. Max, Leutzsch b. Leipzig, jetzt Rathausstraße 1.

Inhalt des mit dem Doppelheft 10/11 der Zeitschrift verschickten **Sammelbandes J. VIII, Heft 4.**

Pierre Aubry (Paris), Iter Hispanicum II. Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial.
Arno Werner (Bitterfeld), Musik und Musiker in der Landesschule Pforta.
Edward J. Dent (Cambridge), Leonardo Leo.
Percy Robinson (Manchester), Handel, Erba, Urio and Stradella.
Max Seiffert (Berlin), Die Verzierung der Sologesänge in Händel's »Messias«.
Ludwig Schiedermair (Marburg), Briefe Teresa Belloc's, Giuseppe Foppa's und Giuseppe Gazzaniga's an Simon Mayr.
Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.), Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Erwiderung auf V. Lederer's »tatsächliche Berichtigung«.

Diesem Hefte liegt das **Inhaltsverzeichnis des VII. Jahrganges** (1905/06) **von Zeitschrift und Sammelbänden der IMG.** bei, dessen Erscheinen durch Verschulden des Bearbeiters leider bis jetzt verzögert worden ist.

Digitized by Google

Ausgegeben Anfang September 1907.

Fürdie Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Digitized by Google

MONTHLY JOURNAL

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VIII * PART 1

OCTOBER 1906

CONTENTS

	Page
English Sheet (Index to English Matter in September and October Journals, English Books reviewed in ditto, Abstract Notes on German &c. Matter in ditto, Notices to Subscribers, Advertisements)	(1)
Official Report of the Basle Congress	1
Josef Lanner's survival in Folksong. By E. K. Blümml and R. Zoder (Vienna)	6
Certain new devices in Organ-development. By Thos. Casson (London)	12
The Mozart Festival in Salzburg. By Fr. Spiro (Rome)	17
Beauty and Ugliness in Music. By F. Gilbert Webb (London)	23
Lectures Announcements	24
Occasional Notes (A tenth century MS., Barmen, Breslau, Cambridge, Hamburg, London, Mannheim)	25
Book Reviews (Aitken, Bach year-book, Baughan, Chesterton, Hesse directory, Houdard, D'Indy, Krebs, Lombard, Pougin, Prod'homme, Wolzogen)	27
Summary of Newspaper Articles (with list of abbreviations)	36
New Members	40

LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

Internationale Musikgesellschaft.

Sektionen.

Belgien: Direktor d. Kgl. Konservatoriums, *F. A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor d. Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel, Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Universitätsdozent Dr. *Angul Hammerich*, Vorsitzender, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.
Dr. *William Behrend*, Schriftführer, Kopenhagen, Valdemarsgade 18.
Archivar *S. Levysohn*, Schatzmeister, Kopenhagen, 38 Vestre Boulevard.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Philipp Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Norddeutschland: Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Vorsitzender, Schlachtensee bei Berlin, Villa Clara.
Professor Dr. *Max Friedländer*, Schriftf., Berlin, Kurfürstendamm 233.
Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstraße 28.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, Berlin, Augsburgerstr. 61.
Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. *Rochus Freiherr von Liliencron*, Schleswig.

Sachsen: Professor Dr. *Hugo Riemann*, Vorsitzender, Leipzig, Promenadenstr. 11.
Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schriftführer, Leipzig, Schwägrichenstr. 6.
Richard Buchmayer, Dresden, Werderstraße 23.

Thüringen: In Bildung begriffen.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *Lionel Dauriac*, Président, Paris, 6 rue Val de grâce.
J.-G. Prod'homme, Secrétaire, Paris, 102ter Rue Lepic.
J. Ecorcheville, Trésorier, Paris, 2 Rue Jean de Bologne.

Großbritannien u. Irland: »English Committee of the Internationale Musikgesellschaft«
Sir *Alexander Mackenzie*, President, London.
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice President, London.
Sir *Hubert Parry*, Bart., Sir *Frederick Bridge*, Sir *Charles Stanford*; MM. *Culwick*, *Cummings*, *Dent*, *Edgar*, *Hadow*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*. — *Breitkopf & Härtel* in London, Treasurers.

Italien: Dr. *Oscar Chilesotti*, Bassano (Vicenza).
Privatdozent Dr. *Johannes Wolf*, Berlin N.O., Prenzlauer Allee 30.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *Guido Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rußland: In Bildung begriffen.

Schweden: *C. Claudius*, Vorsitzender, Malmö.
Tobias Norlind, Schriftführer, Smedby, Kalmar län.

Schweiz: Kapellmeister *Hermann Suter*, Basel.

Spanien: Académico und Professor *Felipe Pedrell*, Barcelona, Arógan 282.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

Anzeiger zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.
Jahrgang VIII, Heft 1.

Soeben erschienen 30 Bände komplett.

Erstklassig in Stich und Druck **In vornehmer Ausstattung**

3250 Seiten Groß-Quart, enthaltend 860 Piecen von 240 hervorragenden Meistern.

Musik-Bücherei Weissenturn

Die Welt der Töne

UMFASSEND DIE MEISTERSCHÖPFUNGEN VON MEHR ALS DREI JAHRHUNDERTEN FÜR LERNENDE UND FACHMUSIKER UND ZUR UNTERHALTUNG HERAUSGEGEBEN

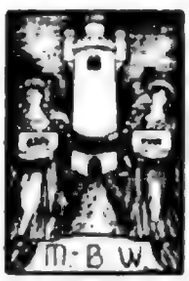
VON

PROF. ENGELBERT HUMPERDINCK UND MAX BATTKE

INHALT:

Studienwerke, Klassische Musik, Unterhaltungsmusik, Moderne Tonschöpfungen heimischer und fremder Meister, Vierhändige Originalkompositionen, Bearbeitungen u. Transcriptionen, National- und Volkslieder, Tänze und Märsche, Choräle.

MODERNE MEISTER



BAND XXIII.

MUSIK-BÜCHEREI WEISSENTURN
GESELLSCHAFT m.b.H.
BERLIN

tsverzeichnis gratis.

Google

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG
BERLIN ◦ BRÜSSEL ◦ LONDON ◦ NEW YORK

HUGO RIEMANN

:: HANDBUCH DER :: MUSIKGESCHICHTE

BAND I

ABTEILUNG I:

ALTERTUM UND MITTELALTER

XXVI u. 258 Seiten 8°.

Geheftet 5.— Mark, gebunden 6.50 Mark.

ABTELUNG II:

DIE MUSIK DES MITTELALTERS

(bis 1450)

IV u. 374 Seiten 8°.

Geheftet 9.— Mark, gebunden 10.50 Mark.

AUS DEN URTEILEN DER PRESSE:

Eine Publikation eines Forschers von der Bedeutung Riemanns hat wahrlich besondere Lobsprüche nicht nötig. —

Riemann hat hier die so lange vermißte, auf der Höhe der neueren Resultate stehende Darstellung der mittelalterlichen Musik geliefert.

(P. Wagner, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VII, 5)

Das geistvoll konzipierte und mit großer Sorgfalt ausgearbeitete Geschichtswerk des berühmten Musikforschers bietet für diejenigen, welche sich für die schwebenden Streitfragen interessieren, reichen Stoff zur Anregung und ist für diejenigen, welche die noch nicht zum Austrag gebrachten Probleme überschlagen, von hohem, positivem Werte.

(A. Thierfelder, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VI, 1)

Wenn die übrigen Bände halten, was der erste verspricht, wird dieses Handbuch den Historikern geradezu als Richtschnur dienen müssen beim weiteren Ausbau der Musikgeschichte. In keinem Werke ähnlicher Art findet man eine solch imponierende Beherrschung des kolossalen Stoffes, eine solche Selbständigkeit des Urteils, einen solchen Scharfblick für den Zusammenhang und die Bedingtheit geschichtlicher Epochen.

(Johannes Schreyer, Dresdner Anzeiger, 18. Februar 1906)

R.s Buch wird fortan kein Forscher auf dem Gebiete der griechischen Musikgeschichte unbeachtet lassen dürfen.

(Heinrich Guhrauer, Neues Jahrbuch f. d. Altertum u. f. Pädagogik 1905, No. 1)

MONTHLY JOURNAL

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VIII * PART 12

SEPTEMBER 1907

CONTENTS

	Page
English Sheet (Index to English matter, English books reviewed, Abstract notes on German &c. matter, Musical Association notice, Notices to subscribers, Advertisements	456
Joseph Joachim. By ARNOLD SCHERING (Leipzig)	457
An international committee about the Lute	460
Music and Morals. Par CHARLES MACLEAN (London)	461
Two music-festivals in XV and XVI centuries. By HENRI QUITTARD (Paris)	464
Scordatura in Biber's violin sonatas. By MAX SCHNEIDER (Berlin)	471
What was the "Golden Tree"?	474
The voice and glass-breaking	476
The 43rd Festival of the Allgemeiner Deutscher Musikverein. By ALFRED HEUSS (Leipzig)	477
Music Report (Leipzig)	483
Lecture announcements	485
Occasional Notes (dating of works by SCHUBERT, &c.)	485
Book Reviews (BANDMANN 488, DOBELL, ELLIS 490, HOFFMANN 491, NEWMARCH 494, NORLIND 495, PIRRO 496, RICCI 498, ROBERTS 499, WOLFF 500)	488
Music Review (SCHUBERT)	501
Summary of newspaper articles	502
Booksellers' catalogues	508
Proceedings of the "International Musical Society" (London, Paris, Vienna)	508
New members	511
Contents of Magazine	511

LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

1907

Digitized by Google

Internationale Musikgesellschaft.

Sektionen.

Belgien: Direktor d. Kgl. Konservatoriums, *F. A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor d. Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Universitätsdozent Dr. *Angul Hammerich*, Vorsitzender, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.
Dr. *William Behrend*, Schriftführer, Kopenhagen, Valdemarsgade 18.
Archivar *S. Levysohn*, Schatzmeister, Kopenhagen, 38 Vestre Boulevard.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Philipp Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *Adolf Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Norddeutschland: Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Vorsitzender, Schlachtensee bei Berlin, Villa Clara.
Professor Dr. *Max Friedländer*, Schriftf., Berlin, Kurfürstendamm 233.
Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstraße 28.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, Berlin, Augsburgerstr. 61.
Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. *Rochus Freiherr von Liliencron*, Schleswig.

Sachsen: Professor Dr. *Hugo Riemann*, Vorsitzender, Leipzig, Promenadenstr. 11.
Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schriftführer, Leipzig, Schwägrichenstr. 6.
Richard Buchmayer, Dresden, Werderstraße 23.

Thüringen: In Bildung begriffen.

Frankreich: Président, *M. Poirée*, 4, Place du Panthéon. Vice-Président, *M. Romain Rolland*, 162, boulevard de Montparnasse. Secrétaire, *J. G. Prod'homme*, 102ter, rue Lepic. Trésorier, *J. Ecorcheville*, 7, Cité Vaneau. Archiviste-Bibliothécaire, de La Laurencie, 10, rue Edmond-Valentin.

Großbritannien u. Irland: »English Committee of the Internationale Musikgesellschaft«
Sir *Alexander Mackenzie*, President, London.
Dr. *W. H. Cummings*, Vice President, London.
Sir *Hubert Parry*, Bart., Sir *Frederick Bridge*, Sir *Charles Stanford*; MM. *Culwick*, *Dent*, *Edgar*, *Hadow*, *Maclean*, *Maitland*, *M'Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*. — *Breitkopf & Härtel* in London, Treasurers.

Italien: Dr. *Oscar Chilesotti*, Bassano (Vicenza).
Privatdozent Dr. *Johannes Wolf*, Berlin N.O., Prenzlauer Allee 30.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *Guido Adler*, Wien XIX/1. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rußland: In Bildung begriffen.

Schweden: *C. Claudius*, Vorsitzender, Malmö.
Tobias Norlind, Schriftführer, Smedby, Kalmar län.

Schweiz: Kapellmeister *Hermann Suter*, Basel.

Spanien: Académico und Professor *Felipe Pedrell*, Barcelona, Arógan 282.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

Digitized by Google

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Dr. **Alfred Heuß** in Leipzig-Gautzsch.
Erscheint Anfang jedes Monats. ∘ Abonnementsbeitrag 10 ℳ jährlich. Einzelne Hefte 1 ℳ.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Prof. Dr. **Max Seiffert** in Berlin W, Göbenstraße 28.
Jedes Vierteljahr erscheint ein Band. Einzelpreis 5 ℳ.
Der jährliche Mitgliedsbeitrag ist 20 ℳ, wofür alle Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft (außer den Beiheften) frei zugestellt werden.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

Erste Folge.

Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« ℳ 1,50

Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia ℳ 4,—

Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur ℳ 5,—

Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16 Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals ℳ 6,—

Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. ℳ 3,—

Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts ℳ 6,—

Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) ℳ 4,—

Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik. ℳ 5,—

Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. ℳ 3,—

Zweite Folge.

Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert ℳ 3,—

Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. ℳ 4,—

Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas ℳ 2,50

Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart ℳ 3,—

Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin ℳ 2,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Einbanddecken

zu

Zeitschrift und Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

Jahrgang VII (1905/06) und **VIII** (1906/07)

sind jetzt erschienen und durch die Verleger zu beziehen

Jede Einbanddecke 1.50 Mark

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Beihefte

der

Internationalen Musikgesellschaft

Soeben erschien:

Zweite Folge Heft 5

Alexander Fleury Über Choralrhythmus

Übersetzt, verbessert und erweitert

von

Ludwig Bonvin

Preis 2 M. — Subskriptionspreis für Mitglieder der IMG. 1.60 M.

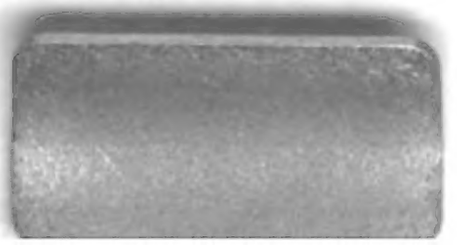
Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig**

Digitized by Google

Digitized by Google

MAY 20 1940





Digitized by Google

Digitized by Google